بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة الزقازيق
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

الصورة الشعرية عند ابن حيوس

رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية (تخصص: أدب ونقد)

إعداد الطالب

المقطوف عثمان الطيف كرناف

إشراف الأستاذ الدكتور

أحمد يوسف علي

أستاذ الأدب والنقد
ووكيل الكلية لشئون الدراسات العليا

١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م

الفهرس

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، وأشهد ألا إله إلا الله ولي الصالحين، وأصلي وأسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه والتابعين.

أما بعد ..

فالشعر منذ أقدم عصوره قائم على التصوير، فالصورة هي الجوهر الدائم والثابت في الشعر مهما تعددت مدارس الشعر، واختلفت وجهات نظر النقاد إليه؛ وذلك لأن الصورة هي العنصر الأصيل والقادر دائماً على الكشف عن أصالة التجربة الشعرية، وعن أهم عناصرها الإبداعية.

وكلمة "**الصورة**" تمَّ استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية، أو نحو ذلك كقوة غامضة، ومع ذلك "فإن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما تغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن "الصورة" باقية كمبدأ للحياة في القصيدة، وكعنوان رئيسي لمجد الشاعر"(١)

وهكذا فالدارس للصورة يجد نفسه دارساً لأهم عناصر التجربة الفنية، بل لعناصرها جميعاً من فكر وعاطفة، وحقيقة وخيال، وأسلوب وبناء، فالصورة "ليست فقط طريقة تعبير وإنما طريقة تفكير"(٢)

وقد كانت الأسباب السابقة هي التي دفعت الباحث – وهو في بداية طريق البحث العلمي – أن يختار موضوعه؛ لأن الدارس للصورة سيجد نفسه دارساً لجميع عناصر

---

(١) لويس، الصورة الشعرية، ترجمة الجنابي وآخرين، ص ٢٠

(٢) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية وغربية، ص ١١٧

التجربة الشعرية، مما يدفعه للقراءة في الأسلوب، والخيال، والنقد والبلاغة وغيرها، وهذا يساعد الباحث على بناء أدواته العلمية لما هو مقبل عليه من دراسات ومراحل علمية أخرى.

هذا بالنسبة للصورة، وأما بالنسبة للشاعر، فإن الباحث أراد – من خلال دراسة ابن حيوس – عدة أمور:

- **أولاً:** إلقاء الضوء على الفترة الزمنية التاريخية للشاعر، وهي فترة العصر الفاطمي، وبيان كيف أثرت البيئة – التي سيطرت عليها الاضطرابات والقلاقل – في الشاعر، وبيان كيف تفاعل الشاعر معها.
- **ثانياً:** المساهمة في الكشف عن شخصية الشاعر ابن حيوس (٣٩٤ – ٤٧٣هـ)، وذلك لأن الباحث لم يعثر على أية مقالة، أو دراسة تناولت الشاعر وإبداعه الأدبي، وذلك باستثناء ما كتبه الأستاذ خليل مردم في مقدمة ديوانه، وكذلك ما كتبه الأستاذان، شوقي ضيف، وزغلول سلام من وريقات عن الشاعر، وهو لا يعدو أن يكون تكراراً لما سطره خليل مردم في المقدمة.[١]
- **ثالثاً:** وضع شعر ابن حيوس في المكانة التي يستحقها بالإبانة عن مواطن الفضل، ومواطن التقصير في شعره.

وأما أهم ما واجه الباحث من صعوبات أثناء إعداد البحث، فهو قلة ما كُتب عن الشاعر سواء في المراجع القديمة التي تناولت الفترة الزمنية التي عاش فيها، أو في المراجع الحديثة، ولذا كان الباحث يهتدي بذوقه، ويعود لأستاذه المشرف ليسترشد برأيه فيما توصل إليه.

---

(١) راجع:
** خليل مردم، مقدمة ديوان ابن حيوس، ص ٥
** شوقي ضيف، عصر الدول والممالك، الشام، ص ١٩٢
** محمد زغلول سلام، العصر الفاطمي، ص ٢٤٩

ولقد اعتمد الباحث في دراسة شعر ابن حيوس على المنهج الفني المرتكز على البلاغة، وذلك مع الاستفادة من المناهج البحثية الأخرى كالمنهج الوصفي، والمنهج التاريخي، وقد انصبَّ اهتمام الباحث على:

* دراسة فنية الصورة دون الدخول إليها بأحكام مسبقة تُفرض على العمل الأدبي؛ فليس في الصورة قديم وجديد، وإنما في الصورة أصيل وزائف.
* بيان طبيعة التركيب الفني بين الصورة والوسائل والغايات.
* اتخذ الباحث من شعر ابن حيوس الأساس الأهم الذي ينطلق منه، ويستشرف – من خلاله – عناصر الإبداع الفني.
* التأصيل والتحديث للعناصر البلاغية العربية الداخلة في صلب الموضوع من دون أن أتعالى عليها، أو أبخسها حقها، أو أحملها ما لا تطيق.

وقد استفاد الباحث في ذلك كله من جهود السابقين من الأساتذة والباحثين، ومن الدراسات القديمة والحديثة على السواء، فمن الدراسات القديمة: أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، والإيضاح للخطيب القزويني، والعمدة لابن رشيق، وغيرها، ومن الدراسات الحديثة استفدت إجمالاً من دراسات تحليل النص الأدبي، وبخاصة أعمال الأساتذة الرواد: محمد غنيمي هلال، وأحمد الشايب، وعز الدين إسماعيل، وشوقي ضيف، وزغلول سلام، وكذلك من تلاهم من الأساتذة: أحمد يوسف، ومدحت الجيار، وعلي صبح، وعبد الإله الصائغ، وغيرهم.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تقوم على تمهيدين، وثلاثة مباحث:

ففي التمهيد الأول: تحدث الباحث "عن الإطار التاريخي حول الشاعر" ابن حيوس، وبين من خلاله طبيعة عصره، ونسب الشاعر، وتعليمه، وعقيدته وطبيعة شعره وأغراضه.

وفي التمهيد الثاني: تحدث الباحث عن مفهوم **"الصورة الشعرية"** بين القديم والجديد، فاستعرض الباحث أبرز جهود السابقين في مجال الصورة، وكذلك استعرض تطور مفهوم الصورة من خلال جهود بعض الأساتذة والباحثين المحدثين، وبيَّن الباحث عناصرها، وأهميتها ووظيفتها.

وأما المبحث الأول: فكان عن دور "**الأنواع البلاغية في الصورة**"، واستعرض الباحث من خلاله دور التشبيه، والاستعارة، والكناية والمجاز المرسل، وكان الباحث يبدأ بتقديم نظري، ثم يطبق على شعر ابن حيوس، ثم يثبت النتائج التي توصل إليها، ثم يذكر الأبيات التي وردت فيها الصورة البلاغية لكل نوع من الأنواع السابقة.

وأما المبحث الثاني: فكان عن "**وظائف الصورة الشعرية**"، واستعرض الباحث من خلاله ثلاث وظائف للصورة، وهي: الوظيفة الجمالية، والوظيفة الاجتماعية، والوظيفة الإشارية، وأتْبعَ كلاً منها بتقويم لها من خلال إبداع الشاعر.

وأما المبحث الثالث: فكان عن "**معجم الشاعر التصويري**"، واستعرض الباحث من خلاله الألفاظ، والتعبيرات، والصور التي تكررت في شعر ابن حيوس، والتي شكلت معجمه الشعري.

وفي النهاية قدم الباحث "**خاتمة**" اشتملت على أهم ما توصل إليه الباحث من نتائج وتوصيات، وبعدها سرد الباحث أهم ما اعتمد عليه من دراسات ومراجع.

وأخيراً

يحمد الباحثُ اللهَ العظيم الذي هدى ووفق وأرشد، ولا يفوت الباحث – إعمالاً لقول النبي ε : "**لا يشكرُ اللهَ مَنْ لا يشكرُ الناس**"[١] – أن يشكر أصحاب الفضل عليه، وأولهم أستاذي الكريم الأستاذ الدكتور **أحمد يوسف علي** أستاذ الأدب والنقد بكلية الآداب جامعة الزقازيق، ووكيل الكلية لشئون الدراسات العليا على ما قدمه لي من خدْمات جليلة، فلقد أحسن استقبالي، وتوجيهي في كل حين، وأنا مدين له بالشكر والدعاء، وما هذا البحث إلا ثمرة من ثمار توجيهه الكريم، وإرشاده المثمر، فجزاه الله عني وعن طلاب العلم خير

(١) صحيح، ورواه أحمد وأبو داؤد والترمذي

الجزاء، وجعل عمله هذا في ميزان حسناته يوم القيامة، يوم لا ينفع مال ولا بنون إلا من أتى الله بقلب سليم.

وكذلك أوجه شكري للسادة أساتذتي الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة والحكم: الأستاذ الدكتور **مدحت سعد الجيار** أستاذ الأدب والنقد ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الزقازيق، الذي تتلمذت على كتبه، وكانت توجيهاته نعم المعين للبحث وصاحبه، والأستاذ الدكتور **عبد الحفيظ حسن عبد الحفيظ** أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية التربية جامعة قناة السويس، فأشكرهما على ما تحملاه من عناءٍ في مطالعة البحث، ومناقشة صاحبه، فشكراً لسيادتكم، وجزاكم الله عن البحث وصاحبه خير الجزاء.

وكذلك أحب أن أوجه شكري إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب – جامعة الزقازيق رئيساً وأعضاء على حسن معاملتهم للباحث، وعلى رعايتهم ومعاملتهم الطيبة للباحث طوال مراحل البحث.

كما أتوجه بالشكر لأهلي وأصدقائي وزملائي الباحثين لما بذلوه من جهد ومساعدة، فلهم مني جميعاً العرفان بالفضل والجميل، والدعاء بالخير والبركة.

وأدعو الله العظيم أن يتقبل مني هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، فإن كان من صواب فمن الله، وإن كان من خطأ فمن نفسي، وإني أعتذر عنه.

وسلام على المرسلين
والحمد لله رب العالمين

الباحث

المقطوف عثمان الطيف كرناف

الإطار التاريخي للشاعر

رحلة الحياة:

الشاعر هو "ابن حَيُّوس بحاء مهملة وياء تحتية مشددة مضمومة وواو ساكنة بعدها سين مهملة: أبو الفتيان محمد بن سلطان بن محمد بن حيوس بن محمد بن المرتضى بن محمد بن الهيثم بن عدي بن عثمان الغنوي الدمشقي، الملقب بالأمير مصطفى الدولة، الشاعر المشهور"(١)*

وقد كان حيوس بن محمد جد والد الشاعر، والذي اشتهر الشاعر بالنسبة إليه "من سكان دمشق وكان له فيها دار فخمة توارثها بنوه من بعده إلى زمن الشاعر، أما سلطان بن محمد والد الشاعر فقد كان من أمراء العرب، وكان له مع وجاهته نصيب من العلم، فقد روى الحديث وروي عنه"(٢)

وكانت أمه "بنت القاضي أبو العباس أحمد بن هارون بن موسى المعروف بابن الجندي الغساني قاضي غوطة دمشق"(٣)

ولد شاعرنا أبو الفتيان محمد بن سلطان المشهور بابن حيوس في دمشق عام ٣٩٤هـ (ثلاثمائة وأربعة وتسعين من الهجرة) وحفظ مثل لداته القرآن وأخذ يختلف إلى العلماء وفي مقدمتهم خاله ابن الجندي الغساني"(٤)

وكانت نشأته تجمع بين الثراء والأدب، فأهل أبيه من ذوي الجاه والثراء، وأهل أمه من ذوي الفضل والعلم، وقد جاء في مسالك الأبصار: "ابن حيوس من بيت يخيم على منازل النجوم فخاره، ويحوِّم على مناهل الغيوم مطاره"(٥)

ولما بلغ ابن حيوس السادسة من عمره ولد لأبيه غلام آخر فسماه محمداً أيضاً، وكنيته أبو المكارم، تمييزاً له عن أخيه الأكبر محمد وكنيته أبو الفتيان، وهكذا صار للشاعر

---

(١) عبد الرحيم العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، ص ٢٢٧

*اعتمد الباحث في تحقيق النصوص التي اقتبسها من المصادر العربية القديمة على موقع (الوراق http://www.alwaraq.com/) على شبكة المعلومات الدولية "الانترنت".

(٢) ابن عساكر، تاريخ دمشق، ٢٩١٠

(٣) ابن عساكر، المرجع السابق، ص ٢٩١٠

(٤) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، د.ت، ص ١٩٢

(٥) ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار، الجزء العاشر، ص ٣٤١

كنية ولقبان: الأمير، مصطفى الدولة، أبو الفتيان محمد، أما (الإمارة) فلأن أباه كان من أمراء العرب، وأما لقبه (مصطفى الدولة) فالمرجح أن يكون أحد الأمراء قد أنعم عليه به ولعله الدزبري، وأما الكنية (أبو الفتيان) فمن أبيه"(١)

ولا تفيدنا المصادر التي ترجمت لابن حيوس شيئاً عن صباه وطلبه العلم وشيوخه، وفي سنة ست وأربعمائة من الهجرة، وكان عمر الشاعر اثنتي عشرة سنة، زارهم أنوشتكين الدزبري أحد قواد الحاكم بأمر الله الخليفة الفاطمي، ونزل ضيفاً على والد الشاعر، وكان لهذا اللقاء أثره في نفس الشاعر، وخصوصاً عندما عاد الدزبري حاكماً لدمشق سنة أربعمائة وعشرين من الهجرة، وكان الشاعر في الخامسة والعشرين من عمره، وقد تمرن على رياضة الشعر.

ومن هنا انعقدت بينهما صلة قوية استمرت حتى وفاة الدزبري سنة أربعمائة وثلاث وثلاثين من الهجرة، فكان ابن حيوس منقطعاً لمديحه يهديه روائعه من الشعر، والدزبري يهديه أموالاً جزيلة. يقول ابن حيوس:

حمد الورى لي ذا الثناء ومذهب   فيه كنت الحامد المحمودا
جوزيت عن شكري بشكر مثله   فعددت ما تسدى إليّ مزيدا (٢)

ويقول:

وهديتني كرماً إلى سبل الغنى   فلا أهدين لك الثناء مفوفاً (٣)

ثم تعاقب الولاة على دمشق بعد وفاة الدزبري، فتولاها اثنان أما الأول فهو ناصر الدولة أبو محمد الحسن بن الحسين بن ناصر الدولة الحمداني ومدحه ابن حيوس بعشر قصائد، والثاني لم يمدحه ابن حيوس إلا بقصيدة واحدة وهو الأمير حيدرة بن الحسين بن مفلح.

ويبدو أن الشاعر قد رسم طريقاً لنفسه في الشعر لا عودة منها، ألا وهي طريق المديح، فمنذ ارتباطه بالدزبري مادحاً، وهو لم يغير طريقه، فيتبدل الولاة على دمشق وهو شاعر من يتولى حكمها.

---

(١) خليل مردم، مقدمة ديوان ابن حيوس، ص ٧
(٢) الديوان، ص ١٦٥
(٣) الديوان، ص ٣٨٤

ثم انتقل ابن حيوس لمدح وزراء الدولة الفاطمية فمدح الوزير أبو محمد الحسن بن على اليازوري وزير الخليفة الفاطمي المستنصر من سنة ٤٤٢ إلى سنة ٤٥٠هـ وقدم له إحدى عشرة قصيدة، بعضها ألقاها عليه في القاهرة وبعضها أرسلها إليه من دمشق، وولِيّ الوزارة بعده أبو الفرج محمد بن جعفر المغربي فمدحه ابن حيوس أيضاً بقصيدتين.

فابن حيوس يعدُّ شاعر الدولة الفاطمية الإسماعيلية، فقد امتدح الولاة والوزراء في الدولة الفاطمية مدة تزيد عن الستين سنة.

وتأثره بهم واضح في قصائده التي مدحهم بها، سيتضح فيما سيأتي من مباحث أخرى في هذه الدراسة إن شاء الله.

ومنذ سنة ٤٥٤هـ اضطربت أمور الدولة الفاطمية في مصر والشام، واختلت شؤون الوزارة وتتالى الوزراء، فالولاة كالوزراء في القاهرة ودمشق لا يكاد أحدهم يستقر بها حتى يخرج معزولاً، وتتالت الفتن على دمشق وفقد الأمن وعمّ الدمار وشاع الخوف ونُهبت الأموال"[١]

ويطول صمت ابن حيوس في هذه الفترة التي تُقدَّر بعشر سنوات منذ سنة ٤٥٤هـ إلى سنة ٤٦٤هـ، فقد نُهبت داره، وذهب جميع ما يملك، وضاقت عليه دمشق قبل زوال الحكم الفاطمي عنها، فعزم على تركها وصوّر ذلك شعراً فقال:

لقد دفعنا إلى حالين لست أرى ... ما بين ذاك وهذا حظ مختار
أما المقام على خوف ومسغبة ... أو الرحيل عن الأوطان والدار
والموت أيسر من هذا وذاك وما ... كرب الممات ولا في الموت من عار[٢]

وساءت أحوال الشاعر المادية والمعنوية، وهو الذي كان يتقلب في النعيم من مصاحبته الأمراء والوزراء، فيصور ذلك بقوله:

تحيَّفني الزمانُ بكلِّ فنٍّ ... فما أنفكُّ من داءٍ عُضالِ
وأذهبَ كلَّ ما أحوى ضياعاً ... فها أنا ذا بنارِ الفقرِ صالِ
لقد آلت بي الدنيا فقبحاً ... لما صنعتْ إلى هذا المآلِ
وغال الدهرُ منزلتي ووفري ... فأرخصَ من مديحي كلَّ غالِ

---

(١) راجع في بيان هذه الفتن والقلاقل: ابن الأثير، الكامل، الجزء العاشر، ٢٣
(٢) الديوان، ص ٢٩٧

ســـأترك ذي الـــبلادَ بـــلا اختيـــارٍ وأهجـــرُ أهلَهـــا لا عـــن تقـــالِ

بحـــالٍ لـــو تأملهـــا عـــدوي لَســـاهمَني الرَّزيـــةَ أو رثـــى لـــي[1]

وقرر ابن حيوس الرحيل عن دمشق، ولكن أين يذهب؟ إن مصر حالها لا يقل سوءاً عن دمشق، ولا يمكن لابن حيوس أن يذهب إلى بغداد لأنه كان دائم التعريض بالعباسيين خلال مديحه للفاطميين، ولك من مثل قوله:

ومَـــنْ أبـــوه علـــيٌّ لا يُنازعُـــهُ ميـــراثَ أحمـــدَ بـــاغٍ عمُّـــهُ قُـــثَمُ[2]

وكذلك لا يمكنه الذهاب إلى حلب، وقد كان حرباً على أمرائها من بني مرداس، وكيف لا وهو من بطانة الدزبري قاتل كبيرهم صالح بن مرداس، ثم ابنه نصر، ولم يمدح ابـــن حيـــوس الـــدزبري بقصـــيدة إلا عـــرض فيهـــا بالمرداســـيين، مـــن مثـــل قولـــه:

أولادُ مـــرداسٍ لســـيفك طُعمـــةٌ فـــي كُـــلِّ أرضٍ أنجـــدوا أو أتهمـــوا[3]

فاضطر الشاعر إلى قصد طرابلس الشام بداية سنة ٤٦٤هـ، "ولكنه لم يستقر بها بعد أن مدح القاضي جلال الملك علي بن عمار، ولم يبسط له حبل الرخاء، فتركها بعد أن التقى مصادفة بصاحب حصن شيرز علي بن منقذ، ونصحه بالذهاب إلى حلب وكان بها محمود بن نصر المرداسي، فخاف ابن حيوس، وكيف يفد على المرداسيين وقد كان منه ما ذكرنا وأكثر في حقهم، ولكن علي بن منقذ طمأن بن حيوس، وقال له سأرسل معك ابني نصراً"[4]

ودخل ابن حيوس حلب ومعه نصر بن علي بن منقذ وكان أبوه أرسله معه ليطمئن ابن حيوس فوصلاها في شوال سنة ٤٦٤هـ وكان قد بلغ السبعين من عمره، ومدح محمود بن نصر بقصيدة فوهبه على أثرها ألف دينار وجعله من جلسائه. يقول ابن العديم: "وكان محمود قد جلس في مجلسه وأمر بإحضار الشراب فشرب أقداحاً، ثم قال ارفعوا الخمر، فإن ابن حيوس يحضرني ممتدحاً وفي نفسي أن أهبه جائزة سنية، فإن كان الشراب في مجلسي

---

(١) الديوان، ص ٤٦٦

(٢) الديوان، ص ٦٣٣، و(قثم) عم الخلفاء العباسيين

(٣) الديوان، ص ٥٥٢

(٤) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ١٤

قيل وهبه وهو سكران، فرفع، وحضر الأمير أبو الفتيان ابن حيوس، وأنشده قصيدته الميمية التي أولها:

قفوا فـي القلـى حيثُ انتهيتم تـذمما ولا تقتفـوا مَـن جـار لمـا تحكمـا[١]

وهـي قصيدة طويلـة أحسن فيها كل الإحسان، وذكر إشارة ابن منقذ عليـه بقصده فقال:

سأشـــكر رأيـــاً منقـــذياً أحلَّنـــي ذُراكَ فقـــد أولـــى جمـــيلاً وأنعمـــا

فوهب له ألف دينار ذهباً في صينية فضة وجعلها له رسماً عليه في كل سنة"[٢]

وبلغت قصائد ابن حيوس في محمود بن نصر عشر قصائد وكذلك عددها في ابنـه نصر الذي تولى بعده، وكان حال ابن حيوس مع سابق بن محمود بن نصر الذي تولى بعد أخيه كانت حاله على ما هي عليه في الأول عندما كان أبوهما على قيد الحياة أي أنه بقي محبباً ومقرباً من آل مرداس، فأثرى وعوض ما كان من فقد مالـه، وبنـى داراً بحلب يُشار إليها، وظلَّ كذلك إلى أن انتهت دولتهم سنة ٤٧٣هـ على يد شرف الدولـة أبو المكارم مسلم بن قريش العقيلي، عندها انتقل إليه ابن حيوس ومدحه بقصيدة هي من أحسن ما قال، ولعلها آخر ما قال، وأولها:

مـــا أدركَ الطلبـــاتِ مثـــلُ مُصَـــمِّمٍ إنْ أقـــدمت أعـــداؤه لـــم يُحجـــمِ[٣]

ويقصُّ ابن العديم قائلاً: "مدح ابن حيوس شرف الدولـة بالقصيدة التـي أولها ... ، فلما وصل إلى قوله:

أنـــتَ الـــذي نفِـــقَ الثنـــاءُ بسُـــوقِهِ وجـــرى النَّـــدى بعروقِـــهِ قبـــلَ الـــدَّمِ

اهتز شرف الدولة طرباً، وأمره بالجلوس، فأتمها جالساً، وأجازه بألفي دينار وقرية"[٤]

ويحكي العماد الأصفهاني كيف كانت نهاية حياة ابن حيوس قائلاً: "قال لـه وزيره – أي وزير شرف الدولة بعد أن سمع القصيدة السابقة – هذا رجل كبير السن، ولم يبق من عمره إلا القليل فأرى أن تعظم لـه الجائزة، فتحصل على الذكر الجميل، فأقطعه الموصل جائزة لـه، فمات في هذه السنة قبل أن يصل إليها، وترك مالاً جزيلاً فقيل لشرف الدولـة هذا لا

---

(١) الديوان، ص ٥٩٨
(٢) ابن العديم، زبدة الحلب في تاريخ حلب، ص ٢٤
(٣) الديوان، ص ٥٦٩
(٤) ابن العديم، زبدة الحلب، ص ١٦٩٤

وارث له إلا بيت المال، فقال: والله لا يدخل خزانتي مال قد جمعه من صلات الملوك، انظروا له قرابة، فسألوا عن ذلك فوجدوا له من ذوي الأرحام بنت أخ فأعطاها ماله جميعه، وهي بنت أخيه أبي المكارم محمد بن سلطان بن حيوس"[١]

وهكذا انتهت حياة الشاعر في شعبان سنة أربعمائة وثلاث وسبعين من الهجرة، وكان وقتها في حلب، ولم يعقب ولداً.

ثقافة الشاعر:

لقد نشأ الشاعر في بيئة علم وأدب، وجاه وثراء، "فجده لأمه القاضي أحمد بن هارون المعروف بابن الندي الغساني قاضي دمشق، وخاله القاضي أبو نصر محمد بن أحمد الجندي الغساني إمام جامع دمشق وخليفة القاضي بها،وأبوه سلطان كان مع وجاهته وثرائه على شيءٍ من العلم"[٢]

ويذكر ابن عساكر أن ابن حيوس وأخاه أبا المكارم "أخذا علم الحديث عن خالهما أبي نصر، كما أنهما رويا عن أبيهما سلطان"[٣]

"ولما دخل أبو بكر الخطيب البغدادي دمشق سنة ٤٥١هـ التقى بابن حيوس وأخيه أبي المكارم، وتدارسوا العلم"[٤]

وذكر ابن خلكان أن ابن حيوس كان شيخاً لابن الخياط الشاعر الدمشقي المعروف، وأن ابن الخياط لما دخل حلب سنة ٤٧٢هـ كتب إلى ابن حيوس يقول له:

لم يبقَ عندي ما يُباعُ بدرهمٍ وكفاك مني منظري عن مخبري
إلا بقيةُ ماءِ وجهٍ صُنتُها عن أنْ تُباع وأين أين المشتري؟

فقال ابن حيوس: لو قال: وأنت نعم المشتري لكان أحسن"[١]

(١) العماد الأصفهاني، خريدة القصر، الجزء الثاني، ص ١٧٢
(٢) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٢٠
(٣) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٢٠
(٤) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٢٠

(١) ابن خلكان، وفيات الأعيان، الجزء الثاني، ص ١٥
(٢) الديوان، ص ٤٣٥
(٣) الديوان، ص ١٥٨
(٤) الديوان، ص ٦٤

ويظهر من خلال شعره أنه كان مثقفاً ثقافة عربية عريضة، فيذكر في شعره طرائف من التاريخ والأنساب، ويذكر الشعراء والخطباء، ويقتبس الآيات والأمثال، ويتحدث عن النجوم والمنطق والديانات والمذاهب، وهذا في شعره كثير، ومن أمثلة ذلك:

يذكر الفقه:

والفقــه غيــرُ مبيحــةٍ أحكامُــهُ ... مَنْ لا يُـؤدي الفـرضَ أنْ يتـنفلا (٢)

ويقول:

قد أعوزَ الماءُ الطهورُ وما بقي ... غيـرُ التـيممِ لـو يطيـبُ صـعيدُ (٣)

ويذكر المنطق:

ومـنَ الثنـا عَـرَضٌ ومنــه جـواهرٌ ... ومــن الجــواهرِ جامــدٌ ومــذابُ (٤)

ويذكر أجواد العرب وكرمائهم:

بظـلِّ كـريمِ النَّجْـرِ واليـد لـم تلـدْ ... لـهُ مامـةٌ مـثلاً ولا نجلَـتْ سُـعْدا (٥)

ويذكر الكواكب:

همٌّ إذا ما عرى أفضى إلى هِممٍ ... جـاورنَ بَهـرامَ أو جـاوزْنَ كيوانـا (٦)

صفته وأخلاقه:

لم تذكر التراجم التي تعرضت لحياة ابن حيوس شيئاً عن هيئته وهندامه، والمستفاد من شعره أنه كان جيد الصحة، قوي البنية؛ فلقد كان – وهو في الثمانين من عمره – يصحب المرداسيين ويركب معهم، ويشير بنفسه إلى هذا فيقول:

ومـا أضـعفت عشرُ الثمـانينَ مُنَّتـي ... كما تُضعِفُ الضِّرغامَ وهو غضنفرُ (٧)

وبقي ابن حيوس ممتعاً بصحته وكامل حواسه، ويشير إلى ذلك بقوله مخاطباً نصر بن محمود:

علمْتنـا الطلبـاتِ مـن بعـد الغنـى ... ورُزقْـتَ شـيخاً يَقبـلُ التعليمـا (١)

---

(٥) الديوان، ص ١٤٩

(٦) الديوان، ص ٦٥٦

(٧) الديوان، ١٧٤، وانظر كذلك ص ١٩٧/ ص ٦٣٢

ولم تظهر عليه من علامات الشيخوخة – وقد بلغ الثمانين – إلا انحناء ظهره قبيل وفاته، هو يوضح أن هذا الانحناء كان كانحناء الرمح من غير أن يورث العجز، يقول:

ولئن حَنَتْ ظهري السنونَ بِمُرِّها فالرُّمحُ ينفعُ وهو غيرُ مُقوَّمِ (٢)

أما عن أخلاقه، فلم يذكر المؤرخون عنها شيئاً، ولكن – من خلال شعره – نفهم أنه كان مهذباً، فلم يرد في شعره أية ألفاظ تدل على التبذل، يقول خليل مردم: "كان يغلب عليه الجد والتصاون، فليس في سيرته أو شعره لهو أو عبث أو مجون، ولم يكن مختالاً فخوراً، ولا سباباً طعاناً"(٣)

ويستنتج محقق ديوانه أن غلبة الجد عليه جعلته خشناً في بعض أحاديثه، قال ابن عساكر: "كان أبو الفتيان ابن حيوس يوماً مع الشريف أحمد بن علي النصيبي قاضي دمشق في أيام المستنصر، فقال الشريف وددت لو كنتُ في الشجاعة مثل علي، وفي السخاء مثل حاتم، وذكر غيرهما، فقال له ابن حيوس: وفي الصدق مثل أبي ذر الغفاري، يعرض له بأنه كذاب"(٤)

وله موقف آخر مع أبي العلاء المعري ذكره ابن عساكر خلال ترجمته للشاعر عبد المحسن الصوري، يقول ابن عساكر: "وذُكر أن أبا العلاء كان يعيب عبد المحسن الصوري بقصر النفس، فلما حضره أبو الفتيان ابن حيوس أنشده أبو العلاء أبياتاً لعبد المحسن الصوري، وقال: هذه لقصيرك، فقال أبو الفتيان: هو أشعر من طويلك، يعني المتنبي، فمدَّ أبو العلاء يده وقبض على ثوبه، وقال: الأمراء لا يُناظرون"(٥)

والمأخوذ من هذين الموقفين أن ابن حيوس كان جاداً في حياته، ففي الموقف الأول يصرح أمام أحد الأشراف بأنه كذاب، وفي الثاني يرد على الشاعر الكبير أبي العلاء المعري، فيفحمه.

---

(١) الديوان، ص ٦١٠

(٢) الديوان، ص ٥٧٧

(٣) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٢٣

(٤) ابن عساكر، تاريخ دمشق، الجزء الأول، ص ١٤٠

(٥) ابن عساكر، تاريخ دمشق، الجزء الأول ، ص ٦٦

وهذا المأخذ الجد في حياة ابن حيوس الشخصية انعكست على شعره، فلم نجد عنده إسفاف، ولا عبث أو مجون، حتى الغزل فليس له فيه سوى قصيدتين هما من أقل شعره جودة، وأقصره نفساً، وقد صرح في شعره بأنه عزوف عن اللهو والتصابي، فيقول:

أمـــا النســـاءُ فمـــا لهُـــنَّ عُهُـــدُ ولهـــن عنـــكَ ومـــا ظلمْـــنَ محيـــدُ

وابـــغِ النباهـــةَ والثـــراءَ بعزمـــةٍ لـــمْ يُثنهـــا لـــومٌ ولا تَفنيـــدُ [١]

فهو معرض عن النساء متفرغ لقول الشعر حتى يُحصَّل عن طريقه الثراء.

وأما الذي حيَّر الباحث في شخصية ابن حيوس فهو هذا التساؤل: هل كان هذا الرجل وفياً فعلاً لمن أكرموه، وبالغوا في الإحسان إليه؟

وأغلب ظن الباحث أنه لم يكن كذلك، بل كان شاعراً مادحاً متكسباً بشعره، وإنه ليسير مع الرائجة، والذي قوى ترجيح الباحث عدة أمور، ومنها:

- التحول السريع في عقيدته، فبعد أن كان أحد دعاة الفاطميين الشيعة ومادحيهم لأكثر من ستين سنة، فإنه يتحول لمدح أعدائهم الذين طالما أصلاهم بشعره تعريضاً وهجواً.
- أن ابن حيوس – على كثرة من مدحهم – لم يقل إلا قصيدة واحدة في الرثاء، ولم تكن نابعة منه، بل اقترحها محمود بن نصر عليه ليقرعه، وحدد له وزنها وقافيتها[٢]، ولو كان وفياً صادق الإحساس لرثى وتحسر على من أنعموا عليه.
- وليس أدلَّ على ذلك من أن بني مرداس الذين نسوا هجاءه لهم وتعريضه بهم، وأكرموه غاية الإكرام لدرجة أنه بنى داراً فخمة في حلب صارت حديث الناس، فكتب عليها:

دارٌ بنيناهـــا وعشـــنا بهـــا فـــي نعمـــة مـــن آل مـــرداس

قـــلْ لبنـــي الـــدنيا ألا هكـــذا فليصـــنعِ النـــاسُ مـــع النـــاسِ[٣]

فهو معترف بفضل المرداسيين عليه، وخط بنفسه ذلك على باب بيته، ولكن بمجرد أن أزال مسلم بن قريش العقيلي دولتهم، فإنه قام بمدحه بقصيدة هي من خير شعره، إن لم تكن خيره.

---

(١) الديوان، ص ١٥٨

(٢) راجع الديوان، ص ٣٥٦

(٣) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، ص ١٩٤

- والغريب أنه كان يقدح في العرب مرضاة لممدوحه إذا لم يكن عربياً، ومثال ذلك أنه كان – من خلال مديحه للدزبري، وهو مولى تركي – كان يمدح الأتراك، ويذم العرب، ولنسمعه يقول:

عَنَتْ حُماةُ بُيوتِ الشَّعرِ راغمةً ... مُذْ طُنِّبَتْ لكَ في أوطانها الخِيَمُ

وكم لهم موقفٌ جالَ الحِمامُ به ... لو كان غيرُكَ فيه الخصمَ ما خُصِموا

ذرْهُمْ ونصرةَ مَن لاذوا بعَقْوتِهِ ... فقد وَهَتْ عَرَبٌ بالرومِ تعتصمُ (١)

وهو شاعر مادح يتكسب بشعره – ولو أنكر ذلك بلسانه – وسوف يبين لنا ذلك عندما نتحدث عن أغراض شعره٠

عقيدته:

ارتبط أبو الفتيان ابن حيوس بالفاطميين الروافض، فشاع أنه شاعرهم يمدحهم ويذمُّ خصومهم من أهل السنة، بل ادعى البعض أنه شيعي في عقيدته يؤمن بما يؤمن به الفاطميين من الغلو في آل البيت الكرام، مع تنزيه أئمتهم، ورفعهم فوق مراتب الأنبياء في بعض الأحيان"(٢)

ورأى شوقي ضيف أنه: "من المؤكد أنه ظل إلى سن الستين يستلهم العقيدة الإسماعيلية الفاطمية في مدائحه لولاة الفاطميين بدمشق ووزرائهم بالقاهرة إما عن اقتناع، وإما عن رياء لذوي السلطان"(٣)

وإذا كان شوقي ضيف لم يؤكد على أنه كان شيعياً أم سُنياً، فإن خليل مردم يجزم بأنه كان سُنياً، وكان دفاعه عن الفاطميين من باب الرياء لنيل العطاء فحسب"(٤)

فعندما نستعرض رحلة الشاعر التاريخية مع المديح – من خلال شعره – فإننا نجده قد ابتدأ المديح بمدحه لأنوشتكين الدزبري والي دمشق سنة ٤٢٠هـ، واستمرَّ يمدح ولاة دمشق من

---

(١) الديوان، ص ٦٢٨

(٢) لمراجعة عقائدهم، شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثامنة، د٠ت، ص ٣٨٥

(٣) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، ص ١٩٤

(٤) مقدمة الديوان، ص ٢٤

قبل الفاطميين واحداً واحداً إلى سنة ٤٥٤هـ، ولما اضطربت الأحوال في دمشق انتقل إلى القاهرة ومدح الوزراء الفاطميين، وقدَحَ في أعدائهم، فنراه يعرض بالعباسيين، وهم من السُّنة:

عجبــتُ لمـــدعي الآفـــاقِ مُلكـــاً وغايتُـــــهُ ببغـــــداد الركــــــودُ
ومِـــــنْ مســــتخلَفٍ بـــالهونِ راضٍ يُـــذادُ عــن الحيــاضِ ولا يَــذودُ (١)

ونراه يتحدث عن عقائد الفاطميين بأن خليفتهم مؤيد من الملأ الأعلى، وأن نور النبي ε قد انتقل لخليفتهم وأئمتهم، وأن الله تعالى قد أخذ لهم العهود من أصلاب الناس قبل أن يُخلقوا، وأن الله تعالى لم يخلق الدنيا إلا من أجلهم، بل إنه – عز وجل – لم يغفر لآدم إلا كرامة لهم، يقول ابن حيوس:

فَقــامَ مِــن دونِ ديــنِ اللَــهِ يَكلَــؤُهُ بِاللَــهِ مُستَنصِــراً لِلحَــقِّ مُنتَصِــرا
وَقَــد جَــرى القَلَــمُ الأَعلــى بِنُصــرَتِهِ فَقَبــلَ يُــدعى بِــهِ مُستَنصِــراً نُصِــرا
وَخُصَّ بِالشَرَفِ المَحضِ الَّذي اِرتَفَعَت لَــهُ النَــواظِرُ وَالنــورِ الَّــذي بَهَــرا
نــورِ النَبِــيِّ الَّــذي مــا زالَ مُنــتَقِلاً فــيمَن دَعــا ظــاهِراً مِــنهُم وَمُســتَتِرا
أَهــلُ الصَــفا كَرُمَــت أَعــراقُهُم وَزَكَــت فَكُــلُّ صَــفوٍ سِــواهُم عائِــدٌ كَــدَرا
هُــمُ الأُلــى أَخَــذَ اللَــهُ العُهــودَ لَهُــم وَالنــاسُ ذَرٌّ عَلــى مَــن بَــرَّ أَو فَجَــرا
لِأَجلِهِــم خَلَــقَ الــدُنيا وَأَســكَنَها وَذَنـــبُ آدَمَ لَـــولاهُم لَمـــا غُفِـــرا
أَئِمَّـــةٌ لَــم يَغِــب عَنّــا لَهُــم قَمَــرٌ إِلا وَأَعقَبَنــا مِــن سِــنخِهِ قَمَــرا (٢)

وإذا كان الملاحظ من شعر ابن حيوس أنه يرضي الفاطميين بمدحهم، وذم خصومهم من العباسيين والأمويين إلا أنه لم يتعرض للصحابة – رضي الله عنهم – بسوء.

فلما أفل نجم الفاطميين، وغربت شمس دولتهم، لجأ إلى أعدائهم المرداسيين – وهم من السُّنة – ومدحهم، وهم الذين طالما نهشهم بشعره، وعرَّضَ بهم أشد التعريض، فلما أكرموه، وبالغوا في إكرامه، تغير أسلوبه، وصار يمدحهم ويعرض بالفاطميين، ومن ذلك قوله:

فكــلُّ نَــوءٍ بمصــرٍ جــادني زمنــاً فِداءُ نوءٍ سقاني الريَّ في حَلَبَا (١)

---

(١) الديوان، ص ١٨١
(٢) الديوان، ص ٢٨٥

(١) الديوان، ص ٢٣
(٢) الديوان، ص ٤٢٣، والفنيدق: قرية من أعمال حلب.
(٣) الديوان، ص ٢٤٨

ويبالغ في موالاته لبني مرداس، فنراه يعرِّضُ بعقائد الفاطميين، ويرميهم بالتأويل والتعطيل، وطالما دعا لهذه العقيدة، ويمدح الخليفة العباسي، وطالما عرَّض به، فيقول:

ولكَ الأدلةُ أُوضِحَتْ حتى رأى إثباتَ فضلك مَنْ رأى التعطيلا

ولمرهفاتك بالفُنيدقِ وقعةٌ ملأتْ مسامعَ مَنْ بمصرَ صليلا

غُرُّوا بأن شَرَّقتَ عنهم مذهباً في الرأي ما عَرفوا له تأويلا (٢)

وقد قصدنا من العرض السابق أن نصل إلى أن ابن حيوس كان سُنياً، ولم يكن شيعياً على مذهب الفاطميين، وهذا ما رأيناه من خلال شعره أنه كان يمدح الفاطميين ويعرِّضُ بخصومهم رياء لهم حتى يجزلوا له العطاء، وقد أثبت ذلك بقوله معتذراً للمرداسيين:

تباعدتُ عنكم حُرْفَةً لا زهادةً وسِرتُ إليكم حين مسني الضُّرُّ (٣)

وقد ذهب إلى ذلك خليل مردم في تقديمه لديوان ابن حيوس حيث يقول: "وكان – على تسننه – يمدح رجال الدولة الفاطمية بما يرتاحون إليه من النيل من بني أمية، وبني العباس"(٤)

وقد أكد مردم رأيه في موضع آخر وبصورة أكثر حزماً: "كان ابن حيوس سُنياً ولم يكن باطنياً"(٥)

وهذا – أيضاً – ما اطمأن إليه أحد النقاد بقوله: "ودار معظم شعره في المديح، واضطر إلى الدفاع عن عقائد الإسماعيلية وسلطان الفاطميين على غير عقيدته السُّنية"(٦)

شعره:

عندما نطالع ديوان ابن حيوس، فإننا نجد أن أقدم قصائد الديوان تعود إلى سنة ٤٢٠هـ، وهي القصيدة التي يمدح فيها الأمير أنوشتكين الدزبري، وأولها:

هل للخليط المستقل إيابُ أمْ هل لأيامٍ مضتْ أعقابُ (١)

ومعنى ذلك أنه لم يدون شيئاً من شعره حتى بلغ السادسة والعشرين من عمره، ولعل ذلك يرجع إلى ضياع ما قاله، أو لعله كان قليل النفع فلم يحرص الشاعر على تدوينه.

---

(٤) مقدمة الديوان، ص ٢٤
(٥) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٣٤
(٦) محمد زغلول سلام، الأدب في العصر الفاطمي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص ٢٤٩

(١) الديوان، ص ٥٨
(٢) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٢٩، ٣٠

ويرى خليل مردم أنه كان يسير – في بناء القصيدة – على "منهج أبي تمام الطائي، ويترسم خطاه، فكان يذهب مذهبه في الصنعة اللفظية، وفي الغوص وراء المعاني، وبقي معجباً به إلى آخر حياته يلذ له أن يحاكيه في أوزانه، وما يسهل عليه من أغراضه"[٢]

ومن معارضاته لأبي تمام قوله:

سـلِ المقـاديرَ مـا أحببتَـه تُجـبِ فما لها غيرَ ما تهواهُ من أربِ [٣]

يعارض بها بائية أبي تمام الشهيرة في فتح عمورية:

السـيفُ أصـدقُ أنبـاءً مـن الكتـبِ في حدِّهِ الحدُّ بين الجِدِّ واللعبِ [٤]

ولابن حيوس أبيات في وصف القلم يقول فيها:

عجبـاً لهـا تجـري بأسـودَ فـاحمٍ يكسـو الطـروسَ ظلامُـهُ أنـوارا [٥]

يقلد أبيات أبي تمام في وصف القلم، ومنها:

لـكَ القلـمُ الأعلـى الـذي بشَـباته تُصابُ من الأمرِ الكُلى والمفاصلُ[٦]

وكذلك كان معجباً بالبحتري، وقد صرح أنه يحبهما ويرضى حكمهما:

لـو أنَّ فحلَـي طـيءٍ حضرا لهـا أمضـى حبيـبٌ حكمهـا ووليـدُ [٧]

وإلى مثل هذا ذهب زغلول سلام بقوله: "وهو في أسلوبه وبنائه يتطبع بالطابع التقليدي، يميل إلى طريقة أبي تمام، لكنه بعيد عن إبداعه وصياغته الفذة، فهو يحوم حول حماه، ويحكي مذهبه لكن فاته الشنب كما قال الشاعر المتأخر"[١]

---

(٣) الديوان، ص ٧١
(٤) أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، الطبعة الخامسة، د•ت، الجزء الأول، ص ٤٥
(٥) الديوان، ص ٣٠٧
(٦) ديوان أبي تمام، الجزء الثالث، ص ١١٢
(٧) الديوان، ص ١٦٤

(١) محمد زغلول سلام، الأدب في العصر الفاطمي، ص ٢٤٩
(٢) ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار، الجزء العاشر، ص ٣٤١
(٣) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، ص ١٩٥
(٤) ابن عساكر، تاريخ دمشق، الجزء العاشر، ص ٢٢٥

ويرجع ابن فضل الله العمري فصاحة أسلوبه إلى أنه كان يتردد على البادية، فيقول: "وكان يتردد إلى البادية أحياناً، ويتخذ مما حول الزمان أوطاناً، فأتت على أشعاره فصاحة البدو ولطف الحضر، وجاءت فيها مواضع كأنما خرجت من ألسنة العرب"(٢)

وقد أشار شوقي ضيف إلى مميزات شعره بقوله: "وأشعار ابن حيوس تمتاز بالقوة والصلابة والجزالة والنصاعة، ويستخدم فيها المحسنات البديعية دون إسراف أو إفراط"(٣)

ولعل هذا راجع إلى طبيعة ابن حيوس نفسه، فقد قال: "إني ليعرض لي الشيء من شعر أبي تمام والبحتري وغيرهما من المتقدمين فأعمل في معناه، فأبلغ مرادي منه، ولا أقدر على أن أبلغ من موازنة عبد المحسن الصوري ما أريد لسهولة ألفاظه وعذوبة معانيه وقِصَر أبياته"(٤)

ويعتبر ابن حيوس من أطول الشعراء نفساً فقصائده بينة الطول يتراوح عدد أبياتها بين السبعين، وبين المائة، وقد تزيد، والمقطوعات في شعره قليلة جداً.

وأما عن أغراض شعره، فإن ابن حيوس لم يتقلب في فنون الشعر، فقد غلب المديح على شعره حتى أننا نستطيع القول – مطمئنين –: إن ديوانه الضخم عبارة عن قصيدة مديح طويلة.

وقد بلغت قصائد ديوانه مائة وعشرين قصيدة، وتوزعت – حسب أغراضها – كما يوضحها الجدول التالي:

الغرض	عدد القصائد	نسبتها
المدح	١١٢	٩٣.٣ %
الرثاء	٢	١.٦ %
الهجاء	٢	١.٦ %
الغزل	٢	١.٦ %
الحكمة	١	٠.٨ %
الشكوى	١	٠.٨ %
المجموع	١٢٠	١٠٠ %

وعندما نستقرئ هذا الجدول نجد أن المديح قد استأثر بأكثر شعر ابن حيوس، فزادت نسبة المديح عنده على ٩٣.٣ % من جملة شعره، ولذا كان المديح الغرض الذي يصول فيه الشاعر ويجول، ويتصرف في المعاني، وتطيعه القوافي.

وإذا كان لسان مقال ابن حيوس يدعي أنه لم يتكسب بشعره، وقد صرح بذلك في أكثر من موضع من ديوانه بأنه لا يستجدي من ذوي اليسار، ولكنه يطلب المجد والعلا، وذلك من مثل قوله:

ومـا أعـرف الفقـرَ حتـى أقـولَ   علـى أننـي ربُّ بيـتِ الفِقَـر (١)

على أن لسان الواقع والحال يُكَذِّب ذلك، وليس أدل على ذلك من أن يستغرق المديح أكثر من تسعين بالمائة من شعره، وإذا كان قد صرح أنه لا يمدح ليستجدي عطاء الكرماء، فإنه صرح أيضاً أنه شاعر محترف يتخذ من الشعر وسيلة ومهنة للتكسب:

تباعـدتُ عـنكم حُرْفَـةً لا زهـادةً   وسِرتُ إليكم حين مسني الضُّرُّ (٢)

وهو لا يترك مناسبة آخر كل قصيدة مادحة إلا ويستجدي تلميحاً أو تصريحاً، بل قد يصرح بمطامعه من مثل قوله:

أرى المطـامعَ ضـلَّتْ وهـي رائـدتي   قِدماً وقد هُديَتْ فاختارت السُّحُبا(٣)

يكفي أنه يتحول عن أولياء نعمته تحولاً غريباً في سهولة بالغة، فهو يمدح المرداسيين الذين طالما هجاهم، ويذم الفاطميين الذين طالما مدحهم، ومن هنا نصل إلى أنه كان شاعراً مداحاً يتخذ الشعر وسيلة للتكسب ويتلون على حسب الممدوحين، فيهجو العرب وهو منهم لأن ممدوحه تركي، ويهجو التسنن، وهو سُني لأن ممدوحه شيعي ..وهكذا.

وعندي أن هذا أثر عليه، فلم يجعل له شخصية شعرية مميزة، ولا شخصية ذاتية مغايرة لغيرها، قد ألمح إلى مثل هذا زغلول سلام بقوله: "وليس في شعره ألمعية تميزه، وهو صائغ للكلام غير مبدع للمعاني، له قاموس لفظي يتردد في قصائده حصله من محفوظ كثير من الشعر العربي، وقراءات متعددة لجوانب من التراث الديني واللغوي والتاريخي"(١)

---

(١) الديوان، ص ٢٤٠
(٢) الديوان، ص ٢٤٨
(٣) الديوان، ص ٢٣

وكل شعر ابن حيوس لا تتفاوت جودته بصورة متميزة من مرحلة إلى أخرى، وإن بدا في أخريات حياته أجزل في الصياغة، وأقدر على امتلاك أدوات التعبير لأنه بدأ يتخلص من المحسنات التي كان يتعمدها في شعره، وبخاصة الجناس والطباق وحسن التقسيم.

ويجمل خليل مردم رأيه في شعر ابن حيوس بقوله: "وهو على استواء شعره له الحسن والأحسن"[٢]

ويبين منزلته في الشعر بقوله: "فقد اتُّفق على أنه من المحسنين المجيدين، وقد انتهت إليه زعامة الشعر في الشام بعد وفاة أبي العلاء المعري، فلم يكن من الشعراء من يتقدم عليه قال ابن ماكولا في كتابه الإكمال: "الأمير أبو الفتيان محمد، شاعر مجيد، لم أدرك بالشام أشعر منه"، على أن الذين سبقوه من شعراء الشام كأبي تمام الطائي والبحتري وأبي العلاء المعري كانت لهم زعامة الشعر بعامة، أما ابن حيوس فقد آلت إليه زعامة الشعر ولكن في الشام بخاصة"[٣]

والخلاصة أن ابن حيوس كان أحد الشعراء المعروفين في القرن الخامس الهجري، بل كان أشعر وأشهر شعراء الشام في النصف الثاني من هذا القرن.

وأما عن جمع شعره فيبين زغلول سلام أن "جماعة من تلاميذه ورواته اهتموا به وجمعوه"[١]

وقد قام خليل مردم – بتكليف من المجمع العلمي العربي بدمشق – بتحقيق ديوانه عن النسخة التي دونها ابن البرين المعري نزيل مصر، فقام بتحقيق وضبط الديوان، وصدر في بيروت، وهي النسخة التي سيعتمد عليها الباحث إن شاء الله"[٢]

---

(١) محمد زغلول سلام، الأدب في العصر الفاطمي، ص ٢٤٩
(٢) مقدمة الديوان، ص ٤١
(٣) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٤١

(١) محمد زغلول سلام، الأدب في العصر الفاطمي، ص ٢٤٧
(٢) ابن حيوس، ديوان ابن حيوس، تحقيق خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م

مفهوم الصورة بين القديم والجديد

(البحث في طبيعة الصورة لا يمكن أن يستمر إلا إلى حد معين، وإلا وجدنا أنفسنا قد وصلنا إلى حافة الجنون)

نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ٤٧

مدخل:

"يكاد يكون هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة، ولعل هذه الصعوبة كامنة في كثير من المصطلحات الأدبية"[١]

"فالوصول لمعنى الصورة ليس باليسير الهين، ولا السهل اللين، ومن قال ذلك، فقد احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون المستسر، وروحها المتجددة النامية، وليس لها – كما عند المناطقة – حدود جامعة، ولا قيود مانعة"[٢]

ولا بد لنا من الوقوف على الأسباب التي أدت إلى خفاء ذلك المصطلح المراوغ، ومنها:

* "الصورة أمر متعلق بالأدب وجماليات اللغة، والتطور الحادث في كليهما – وفي الفنون عموماً – لا يلغي القديم، بل يتعايش معه، ويسير بجانبه"[٣]
* "لأن للصورة دلالات مختلفة، وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر"[٤]
* "ارتباط مفهوم الصورة بالإبداع الشعري، وقد فشلت المساعي التي تحاول تقنينه، أو تحديده دوماً؛ لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي للفريدة والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة"[٥]

---

(١) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص ٩١

(٢) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة د٠ت، ص٥

(٣) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ٩١

(٤) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص ١٩

(٥) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ١٩

* كثير من الباحثين نقل عن المناهج الغربية نظرتها للصورة في عبارات فضفاضة غير منطقية، وحاول تطبيق تلك النظرة قسراً على النصوص العربية، وليستنطق النص ما لم يقله، وما لا يحتمله٠

وليس المقصود من ذلك تثبيط الهمم، بل استنهاضها لتغوص وراء استكناه خبايا هذا المصطلح المحبب المراوغ الذي أصبح – كما يقول فريدمان – "يعني كل شيء لكل الناس"(١)

الصورة في اللغة والقرآن الكريم:

وعندما نطالع معاجم اللغة باحثين عن معنى(الصورة)، فإننا نجد: "المُصَوِّر: من أسماء الله تعالى، وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها، وكثرتها٠٠ وتصورت الشيء: توهمت صورته، فتصور لي، قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته"(٢)

وقريب من ذلك ما جاء عند الفيومي، والفيروزابادي، والمأخوذ من معاني الصورة في معاجم اللغة، أنها تعني الشكل، والنوع، والصفة، والحقيقة٠

يقول الراغب الأصفهاني: "الصورة ما ينتقش به الأعيان، ويتميز بها غيرها، وذلك ضربان: أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس، والحمار بالمعاينة.

والثاني: معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل، والروية، والمعاني التي خص بها شيء بشيء"(٣)

ويقول علي صبح: "فمادة الصورة بمعنى الشكل، فصورة الشجرة شكلها، وصورة المعنى لفظه، وصورة الفكرة صياغتها٠٠"(١)

---

(١) نقلاً عن: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى ١٩٨٤م، ص ١٠٥

(٢) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د٠ت، ج٤، ص ٢٥٢٣

(٣) الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، د.ت، مادة (صور)

فإذا ما انتقلنا لنرى مدلول الصورة في القرآن الكريم، فإننا نلتقي بمادة (صور) في القرآن ست مرات: مرتين بصيغة الفعل الماضي، الأول: (صوركم) في قوله تعالى: **(اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَاراً وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ)** (غافر:٦٤)

قال الزمخشري:"(فأحسن صوركم) وقرئ: بكسر الصاد والمعنى واحد. قيل: لم يَخلق حيواناً أحسن صورة من الإنسان. وقيل: لم يخلقهم منكوسين كالبهائم".[٢]

فصورة الآدميين صورة حسنة، والفعل هنا يشير إلى الشكل والهيئة والصفة.

ويطالعنا اللفظ أيضاً بصورة الماضي (صورناكم) في قوله تعالى: **(وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ)** (لأعراف:١١)

قال أبو السعود: "**خلقنا أباكم آدم طيناً غير مصور، ثم صورناه أبدع تصوير، وأحسن تقويم سار إليكم جميعاً**"[٣]

فالتصوير هنا بمعنى التشكيل، وأنه مرحلة تالية بعد الخلق.

ومرة بصيغة اسم الفاعل (المصور) كما في قوله تعالى: **(هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ)** (الحشر:٢٤)

"**أي الذي إذا أراد شيئاً فإنه يقول له كن فيكون على الصفة التي يريد، والصورة التي يختار**"[٤]

ومرة بصيغة الفعل المضارع (يصوركم) في قوله تعالى: **(هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ)** (آل عمران:٦)

قال ابن كثير: "يخلقكم في الأرحام كما يشاء من ذكر وأنثى وحسن وقبيح وشقي وسعيد)"[١]

---

(١) الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ٣

(٢) الزمخشري، الكشاف الجزء٤، ص١٧٦

(٣) أبو السعود، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض، الجزء ٢، ص٣٢٥

(٤) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت، ١٤٠١هـ، الجزء الرابع، ص٤٥

وفي هذا دليل على أن الإيجاد يكون على صفة وشكل يريده الله كيفما يشاء وبلا سبب٠

ومرة بصورة الجمع (صوركم) في آية سورة "غافر" السابقة، ومرة بصيغة المفرد (صورة) في قوله تعالى: **(فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ)** (الانفطار:٨)

"أي: شكَّلك، وقال مجاهد: أي في شبه أب، أو أم، أو خال، أو عم"[٢]

والمأخوذ من الآيات السابقة، ومن كلام أئمة التفسير أن الصورة تعني الخلق، والإيجاد، التشكيل، والتركيب، وإلى هذا أشار أحد الباحثين بقوله: "لفظة (الصورة) تشير إلى فعل التصوير، وإلى فعل التركيب، وهما لا يقوم أحدهما دون الآخر بحيث يمكن القول: إن التصوير تركيب، وإن التركيب ذو عناصر ينحلُّ إليها، وأن هذه العناصر ذات علاقة فاعلة ومتفاعلة تثمر في النهاية نشاطاً تصويرياً ما ٠٠ فمدلول الصورة هو نشاط عناصر التركيب٠٠"[٣]

وإذا كان حديثنا السابق انصب حول مادة (صور) في الذكر الحكيم، فمن الواجب أن نشير إلى أن "التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن؛ فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس،والمشهد المتطور، وعن النموذج الإنساني، والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها، فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية٠٠"[٤]

الصورة في النقد القديم:

قد يعن للبعض تساؤل: ما الذي نستفيده من البحث عن جذور لمصطلح (الصورة) في النقد العربي القديم؟

---

(١) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، الجزء الأول، ص ٤٦
(٢) ابن كثير، المرجع السابق، ج٤، ص ٤٨٢
(٣) أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر عند العباسيين، رسالة دكتوراة مخطوطة، كلية الآداب - جامعة الزقازيق، ١٩٨٤م، ص ٤٠٠
(٤) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار المعارف، القاهرة، الطبعة العاشرة، د٠ت، ص٣٤

فإذا كان الشائع عند بعض الباحثين أن النقد العربي القديم لم يسهم في هذا المجال إلا بالقليل غير المفيد، وأن (الصورة) ومناهج دراستها قد تعرفنا عليهما من اطلاعنا على جهود الغرب، وليس للعرب ونقدهم في ذلك فضل.(١)

فإن هذه أحكام أُلقيت على علاتها، "فمع إيماننا التام بأن النقاد المحدثين قطعوا شوطاً كبيراً في تعريف الصورة، وتحديد مدلولاتها، ومعالجة قضاياها، فإننا لا يمكن أن نغفل جهود القدماء؛ لأننا عندها نكون كالطائر الذي يرغب أن يطير بجناح واحد، ولن يتحقق له ذلك"(٢)

والتصوير ليس أمراً جديداً، أو مبتكراً في الشعر، "وليست الصورة شيئاً جديداً، فإن الشعر قائم على الصورة – منذ أن وجد حتى اليوم – ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة"(٣)

ويحق لنا أن نتساءل: هل أدرك هؤلاء النقاد أنهم عندما ينفون معرفة نقدنا القديم للصورة أنهم بذلك يسددون سهماً مريشاً إلى صدر التراث؟ وكيف يستقيم كلامهم مع قول أحد كبار الباحثين: "على أن ما بذلته من جهد في هذا السبيل – يقصد دراسة الصورة في النقد القديم – جعلني أقتنع اقتناعاً عميقاً بأن قضية الصورة في الموروث النقدي العربي مشكلة جوهرية تحتاج لا إلى دراسة واحدة فحسب، بل إلى العديد من الدراسات الدقيقة المتخصصة"(٤)

وكذلك كيف يستقيم كلامهم مع قول باحث كبير آخر: "وبذلك نجد أن دراسة الصورة قد ترسخت في هذا التراث مبحثاً متكاملاً صدر عن الفكر العربي في تمثل الشعر نشاطاً اجتماعياً، وصناعة ماهرة، وحلل عناصر الشعر، ووازن بينه وبين التصوير، ثم حلل بناء الصورة بالإشارة إلى مادتها وما يقع في هذه المادة من نقش وتزيين، وأشار إلى مصادرها في الذهن، وجسد تأثيرها في المتلقي"(١)

---

(١) (انظر في ذلك:
* نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الطبعة الثانية ١٩٨٢م، ص ١٢
* كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤، ص ١٩
* أحمد بسام ساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، دار المنارة، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م ص ٢١

(٢) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص٩٢، ٩٣

(٣) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٥٥م، ص ٢٣٠

(٤) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٤م، ص ٩

ونحن إذا ذهبنا نستقصي ما جاء في كتب النقد القديم عن الصورة، فإن المقام سيطول، ولكننا سنكتفي بعرض آراء بعض النقاد القدامى الذين كانت لهم جهود بارزة في هذا الشأن، وسوف نلاحظ أن الجذور العربية لدراسة الصورة متوافرة وليست مفقودة، وإن اختلفت درجة الاهتمام – عند هؤلاء النقاد – بين إشارات ولمحات بسيطة وعابرة حيناً، وبين إدراك ووعي عميق لطبيعة الصورة وأثرها في النص الأدبي مع اهتمام بالنواحي الفنية والجمالية فيها حينا آخر.

الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)

أشار أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ إلى الصورة من خلال نظرته التقويمية للشعر، والإشارة إلى الخصائص التي تتوافر فيه، فعندما بلغه أن أبا عمرو الشيباني استحسن بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتهما، فعلق برأيه أن: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[(٢)]

ففي هذا النص – الذي يعد من أقدم النصوص في هذا المجال – تحدث الجاحظ عن التصوير، وقد توصل إلى أهمية جانب التجسيم وأثره في إغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة والنمو، تعطي الشعر قيمة فنية وجمالية لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها، فحينما يكون الشعر جنساً من التصوير يعني هذا "قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى"[(١)]

(١) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٥٤٩

(٢) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٩م، ج٣، ص ١٣

(١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣١٦

(٢) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٢٦، ٢٧ بتصرف

(٣) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القائدي، ليبيا، د٠ت، ص ١٧٠

فالجاحظ يرى أن المعاني نابعة من التجارب الإنسانية، وهذه يشترك فيها العربي والعجمي، ومن نشأ بالبادية أو الحضر، أي أن المعاني راجعة إلى جهد صاحبها وخبراته وتجاربه وتحصيله، وإنما المعتبر عند الجاحظ – من خلال النص السابق –:

* أولاً: "إقامة الوزن، وإقامة الوزن تعني موسيقى الألفاظ التي يوقعها تجانس الكلم.
* ثانياً: تخير اللفظ، الذي يشير إلى وعي الشاعر بصناعته، فيجعل وعيه اللغوي ميزاناً يختار بإحدى كفتيه الألفاظ المناسبة التي تعدل كفة معانيه وأحاسيسه.
* ثالثاً: سهولة المخرج، أي الخلوص من التعقيد المعنوي واللفظي، فهو نص يتدفق في يسر.
* رابعاً: كثرة الماء، وهو مصطلح يدور كثيراً في الكتب النقدية والبلاغية القديمة، فإذا توفر في النص جعل القارئ يتلقاه بقبول حسن تاركاً تأثيره في الوجدان.
* خامساً: صحة الطبع، الذي يومئ إلى صدق المبدع مع نفسه، ومع إبداعه، فلا يفتعل المواقف،ولا يصطنع التعبيرات.
* سادساً: جودة السبك، لجعل العمل الأدبي وحدة متكاملة تصاغ في خلق عضوي متحد، ومتصف بالجودة التي ترتفع به عن الرداءة والارتجال، وتتمثل في الدقة والمهارة"[٢]

وقد أفاد البلاغيون والنقاد العرب الذين جاءوا من بعد الجاحظ من فكرته في جانب التصوير، "وحاولوا أن يصبوا اهتماماتهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثله، وإن اختلفت آراؤهم وتفاوتت في درجاتها"[٣]

قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)

لقد تحدث قدامة في أكثر من موضع عن الشعر مبيناً حده، وتعريفه، ومحللاً أركانه لفظاً ومعنى، ومشيراً إلى طبيعته مادة وشكلاً.

يقول قدامة: "ومما يوجب تقدمته وتوسيده – قبل ما أريد أن أتكلم فيه– أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر من غير أن يُحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها: مثل الخشب للنجارة،والفضة للصياغة، وعلى الشاعر – إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة

والضـعة، والرفـث والنزاهـة، والبـزخ والقناعـة، والمـدح، وغيـر ذلـك مـن المعـاني الحميـدة، أو الذميمة – أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"[١]

وهنا نجد أن قدامة بن جعفر يتقدم عن التصوير الجاحظي – وإن كان قد تأثر به – خطوة جديدة؛ فلقد كان كلامه أدخل في باب التصوير من رأي الجاحظ فيه؛ فقد جعل للشعر مـادة، وهـي المعـاني، وصـورة،وهي الصـياغة اللفظيـة، والتجويـد فـي الصـناعة، "فلقد تنـاول قدامة مقومات الصورة في الشعر، ولم يكتف في هذا التناول بصحة اللفظ والتركيب، وسلامة الـوزن، واتسـاق القافيـة مما يُعد أمـوراً جوهريـة لبنـاء هيكـل الشـعر، بـل وقـف عنـد مسـائل عرضية تُعد مظهر اقتدار الشاعر على الابتكار والإبداع"[٢]

فالصـورة – طبقاً لتحديد قدامـة – " الوسيلة، أو السبيل لتشكيل المادة وصـوغها، شـأنها فـي ذلـك شـأن غيرهـا مـن الصـناعات،وهي – أيضـاً – نقـل حرفـي للمـادة الموضـوعة، المعنـى يحسنها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصانع٠٠٠"[٣]

كمـا أن الشـكل الـذي أراده قدامـة بـن جعفـر وعـاءً لنظريتـه فـي نقـد الشـعر "لا ينفـي فكـرة المضـمون فـي حـد ذاتهـا، إذ لا قيمـة للشـكل مفرغـاً مـن محتـواه الفنـي، وقدامـة نفسـه قـد أكـد تأكيداً واضـحاً خطـر المعـاني وقيمتهـا وعموميتهـا بالنسـبة للشـاعر،فكل مـا فـي الحيـاة معـان شعرية يعرض إليها الشاعر في شعره ما دام قادراً على إخراجها وتصويرها"[٤]

وقد أوضح قدامة – في موضـع آخر – أن معيار الجمال، ومقياس الجودة يرجـع للشكل أكثـر مـن المعنـى، ويفصـل الأشـياء التـي تعتمـد عليهـا الصـورة والمكونـة لجزئياتهـا، فيقـول: "وأحسـن البلاغـة الترصـيع، والسـجع، واتسـاق البنـاء، واعتـدال الـوزن، واشـتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيرادها موفورة بالتمام٠٠٠"[١]

ويعلق أحد الباحثين علـى آراء قدامـة بقولـه: "نستطيع أن نقرر أصـالة قدامـة بـن جعفـر فـي إدارته لمصطلح الصورة متحدثاً عن معاني الشعر وألفاظه"[٢]

---

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د٠ت، ص ٦٥، ٦٦

(٢) بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٦٩م، ص ٣٤٢

(٣) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ٢٢

(٤) فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي النقد والناقد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د٠ت، ص ١٣٣

(١) قدامة بن جعفر، جواهر لألفاظ، ص ٣، نقلاً عن: علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ٢٩

(٢) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٣٣

عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)

وعندما نتوقف عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، نجد أن منهجه في دراسة الصورة منهج متميز عما سبقه من العلماء العرب، وعلى الرغم من إفادته الكبيرة من جهودهم، فقد أفاض في حديثة عن الصورة في كتابيه: (أسرار البلاغة – ودلائل الإعجاز) فمن إشارته إليها قوله: "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً"[٣]

فنحن هنا أمام حس نقدي مرهف بلغ بالنقد – وهو من علماء القرن الخامس الهجري – ما بلغه النقاد في القرن الخامس عشر الهجري، وذلك لسعة أفقه، ودقة عباراته، وتناوله الشامل للنص الأدبي الذي أمامه٠

وقد ذكر عبد القاهر النص السابق وهو يتحدث عن الاستعارة المقيدة مبيناً أن فضيلتها توضيح المعنى في صورة مستجدة٠

ثم نراه في نص آخر يربط الصورة بدوافع نفسية إضافة إلى الخصائص الذوقية والحسية حيث تجتمع هذه الخصائص جميعاً عبر وشائج وصلات حية لتعطي الصورة شكلاً ورونقاً وعمقاً مؤثراً، "فالتمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو أُبرزتْ هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشب من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس ودعا القلوب إليها واستثار لها أقاصي الأفئدة صبابة وكلفاً، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفاً"[١]

فعبد القاهر الجرجاني لم يهمل الأثر النفسي وأهميته في تكوين وتشكيل الصورة فاتسم تحليله العميق للخلق والإبداع الشعريين على الذوق الفني المرهف وما تثيره مفردات البيان العربي أو ضروبه الفنية من استجابة في نفس متلقيها، فبدا البيان العربي عنده قائماً على الذوق والتذوق٠

---

(٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ٠ ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م، ص ٤١

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٠١

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص ٥٠٨

(٣) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص٤٢

ويبلغ الجرجاني ذروة إبداعه الفني والنقدي في دراسته للصورة حينما ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده بل إنهما عنصران مكملان لبعضهما، "واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة ذاك، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة، وضرب من التصوير"[٢]

ويرى أحد الباحثين أن مفهوم مصطلح الصورة عند الجرجاني قد استقر على ثلاثة أركان:

* "الأول: تناول الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي.
* الثاني: هضم معاني الصورة لغةً واصطلاحاً من شتى مصادرها الأصلية وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى أن القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها.
* الثالث: يتلمس مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها ومعيار تقويمها في الواقع بأبعاده الموروثة ومقوماته الحيوية"[٣]

فدراسة الصورة عند عبد القاهر هي دراسة متميزة ونظرته نظرة تغاير المفاهيم التي سبقت دراساته مما يحفزنا إلى اعتداده الناقد الأول الذي بسط القول في الصورة مفهوماً واصطلاحاً.

كما تناول عبد القاهر الجرجاني الصورة في باب (السرقات) حيث يتصدى "للقوم ويصف رأيهم بالخطأ المحض؛ لأنهم اعتبروا الصورتين المختلفتين لمعنى واحد يعدان شيئاً واحداً، ولا تفاوت بينهما؛ لأن المعنى في الصورة الأولى هو نفسه في الصورة الثانية إنما الاختلاف في هيئة النظم، وتركيب الصورة، وهذا لا يفيد شيئاً ... وقد غلطوا فأفحشوا؛ لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورة الآخر البتة، اللهم إلا أن يعمد عامد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منه لفظة في معناها، ولا يعرض لنظمه ولا تأليفه"[١]

فعبد القاهر "يؤكد على قيمة التعبير بالصورة من خلال تحويل المعنى المجرد إلى صور وأشكال تُرى بالعين، وفي قوله هذا إظهار للجانب البصري للصورة،وتركيز على فكرة تجسيم المعنوي"[٢]

وليس أدل على إحاطة عبد القاهر بالصورة، وحسن معالجته قضاياها من أن يخصص الباحث (كمال أبو ديب) أطروحته للدكتوراة في جامعة أكسفورد، فيجعلها لدراسة الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني"[٣]

ويبين أحد النقاد مدى الحس النقدي المرهف الذي وصل إليه عبد القاهر على المستويين التنظيري والعملي معاً، فيقول: "قد يرتفع هذا الحس إلى مراقي الوعي النظري الذي يسعى إلى الكشف عن هذه الأدوات التعبيرية عن قانون عام ينظمها، لقد تحققت هذه الصحوة عند عبد القاهر الجرجاني في كتابيه أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز ٠ لقد أدرك هذا البلاغي الفذ أن الشعرية، أو البلاغة تتحقق بفضل التصوير الذي يعترض المعنى، هذا التصوير أو "وجوه الدلالة على الغرض" هو مجموع الأدوات التصويرية البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية، وهذا ما يختصره الجرجاني في عبارته التي يتحدث فيها عن القدماء وفهمهم للصورة "إنهم لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ، ولكن صورة وصفة وخصوصية تحدث في المعنى" إن هذا الموضوع عينه الذي يحدده المعاصرون تحت تسمية (صورة)"[١]

ويقول الناقد نفسه: "لقد أنجز عبد القاهر الجرجاني قفزة نوعية في مجال التنظير للصورة الشعرية"[٢]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٨٧

(٢) عبير عليوة إبراهيم، الصورة الفنية في شعر حسان بن ثابت، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب جامعة الزقازيق، ١٩٩٠م ص ٦٦

(٣) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص ٦٥

(١) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص ٢٩٣

(٢) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٥٤

(٣) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ٧٩، وما بعدها بتصرف

(٤) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص ٨٨

ونستطيع من خلال نصوص عبد القاهر التي عرضنا لها، ومن خلال تعليقات النقاد عليها أن نوجز أثره في النقاط التالية:

- "أنه أعطى للفظ حقه، كما أعطى للمعنى حقه.
- الصورة الأدبية عنده تتشكل في الذهن أولاً، ثم تبرز إلى الخارج بعد انتظامها.
- الصورة يكون لها معنى مقصود، وغرض يهدف إليه الشاعر.
- أساس الجمال عنده يرجع إلى النظم والصياغة والتصوير.
- كل كلمة في النظم أو الصورة لا بد أن تأخذ مكانها بين أخواتها، ويرتبط معناها بمعاني الكلم فيها على أساس التوخي لمعاني النحو.
- تحققت الوحدة الفنية والترابط الوثيق بين أجزاء النظم والصورة والتلاؤم بين عناصرها.
- الخيال رافد من روافد الصورة المتعددة، وإن وقع في الصورة زادها جمالاً"[٣]

فعبد القاهر بلغ قمة الخروج على المألوف والسطحي في معالجة قضايا الصورة،؛ فلقد اعتبرها عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية، "فلقد استطاع عبد القاهر أن يجمع في نظريته النقدية بين الاتجاهات الرئيسية في تعريف الصورة الشعرية، وأن يمزج بينها بشكل رائع ملغياً – بفكره التحليلي الثاقب – ما يبدو من تناقض ظاهري. كما تجلت في مذهبه الشعري الصورة الشعرية مجازاً وانطباعاً حسياً ورمزاً بما في أشكال التعبير المختلفة موازية لما تمر به النفس من حالات، وما يتدرج الفكر فيه من مستويات"[٤]

حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)

يعرف حازم الشعر بقوله: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه إليها"[١]

ويذكر حازم القرطاجني الصورة في مجال الحديث عن التخييل الشعري، فيقول: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في

---

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م، ص ٢١

(٢) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩

(٣) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٦١

خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"(٢)

فالشعر عند حازم إثارة المخيلة لانفعالات المتلقي، يقصد المبدع منها دفع المتلقي إلى اتخاذ موقف خاص، بمعنى أن صور الشعر ومخيلاته تثير كوامن النفس وصورها المختزنة عند المتلقي، ومن هنا فالصورة – عند حازم – "لم تعد تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول التقديم الحسي، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة تتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر"(٣)

والمأخوذ من كلام الناقد الكبير أن الصورة قد تطور مفهومها عند حازم القرطاجني فلم تعد مقصورة على الشكل فحسب، بل شملت كل ما يؤثر في المتلقي بتغيير مواقفه القديمة، أو باتخاذ مواقف جديدة بعد أن تفاعلت صور النص مع مخيلة المتلقي، كما ربط الناقد نفسه بين الجانب الفني لمصطلح الصورة، وبين الجانب النفسي.

كما يحرص حازم – عند تكوين الصور – أن يربط بين دلالة اللفظ ودلالة المعنى، وعنده أنها من المسلمات حتى أنه ليقارن بين دلالة المعاني والألفاظ ويعبر عنهما بصورة ذهنية، وهو إنما يحقق في ذلك من أجل أن يتفرغ لإتمام اللفظ بالمعنى وإتمام المعنى باللفظ، فيقول: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن وأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم"(١)

فهو يرى تشخيص اللفظ للصورة الذهنية عند إدراكها بما يحقق الدلالة المركزية التي يتعارف عليها الاجتماع اللغوي، أو العرف العام بما يسمى الآن الدلالة الاجتماعية اللغوية.

ويبين حازم أن التصوير قرين المحاكاة، والمحاكاة عنده قسمان:

أ – محاكاة الشيء نفسه.

ب – محاكاة الشيء في غيره.

---

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٨

(٢) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١١١

فالقسم الأول يشير إلى مجرد النقل المباشر عن العالم المرئي، بينما القسم الثاني يشير إلى الأنواع البلاغية للصورة كالتشبيه والاستعارة٠ يقول حازم: "والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه؛ لأن التخييل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يُرام تخييله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيقة به واللازمة له حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويُشاهد، فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده، والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده٠ وكل ما لم يحدد من الأمور المحسوسة بشيء من هذه الأشياء، ولا خُصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال، بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يُعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلاً؛ لأن الكلام كله كان يكون تخييلاً بهذا الاعتبار"(٢)

ويحرص حازم على التناسق داخل الصورة، ومراعاة التناسب بين عناصرها ومكوناتها، ويفرق في ذلك بين الصور المرئية، والمسموعة وغيرها: "ويجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة من المتلونات من البصر، وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها، فلا يوضع النحر في صورة الحيوان إلا تالياً للعنق، وكذلك سائر الأعضاء، فالنفس تنكر لذلك المحاكاة القولية إذا لم يوال بين أجزاء الصور على مثل ما وقع فيها كما تنكر المحاكاة المصنوعة باليد إذا كانت كذلك"(١)

ونستطيع أن نوجز في نقاط أبرز ما توصل إليه حازم في مجال التصوير، ومنه:

- "وضع حازم الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ضمن مبحث المعاني، فإذا أراد الشاعر أن يولد الصور فليس أمامه سوى الألفاظ، والألفاظ عاجزة عن التأثير ما لم تكن في مدار الأوصاف٠
- يميز حازم بين الصورة التي تصنعها المحاكاة التامة في الوصف والتصور الذي يعني حصول صورة الشيء بالعقل وإدراك ماهيته٠
- الفضل في إبداع الصورة راجع إلى تجربة الشاعر النفسية وبيئته النفسية٠

---

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٠٤
(٢) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القائدي، ليبيا، د٠ت، ص ٩٧ وما بعدها بتصرف
(٣) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٧

- التصوير يتم من خلال ثلاث قوى: الأولى: هي القوة الحافظة حيث تكون صورة الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، والثانية: قوة مائزة، وهي التي يميز بها الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب، أما القوة الأخيرة: فهي القوة الصانعة التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض"[٢]

الصورة في النقد الحديث:

لقد أولى النقاد المحدثون الصورة اهتماماً كبيراً، وليس أدل على ذلك من هذا الكم الهائل من الدراسات التي أصبحت تتخذ من الصورة عنواناً لها، وذلك لما للصورة من أهمية عظمى في جذب المتلقي ليتفاعل مع المبدع؛ "فلقد كانت الصورة الشعرية دائماً موضوعاً مخصوصاً بالمدح والثناء، إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى والعجيب أن يكون هذا موضع اتفاق بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة"[٣]

ولسوف نعرض لموقف بعض النقاد المحدثين حول الصورة، ونخص بالذكر من كان لهم دراسات تحمل عنوان الصورة، وتتحدث عنها في محتواها.

مصطفى ناصف:

لعل أول دراسة تحمل مصطلح الصورة عنوانا لها هي دراسة ناصف، والتي ظهرت في أولى طبعاتها عام ١٩٥٨م عن دار مصر للطباعة.

والمتأمل موقف ناصف يجده دائماً مغرماً بإنكار جهود القدماء، ونفي المزية والفضل عنهم؛ فهو ينكر أن يكون العرب قد عرفوا الصورة الفنية "بحجة أن النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر"[١]

كما ينكر اهتمام العرب بالخيال، فيقول: "والحق أن لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي"[٢]

---

(١) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت الطبعة الثالثة، ص ١٩٨٤م، ص ٩
(٢) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص ٩
(٣) تراجع أقواله في المرجع السابق ص ١٨٩، ٨، ١٩٨ وغيرها
(٤) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص ٨

وقد أنكر الناقد نفسه موقف الشاعر علي الجارم (١٨٨١ – ١٩٤٩م) من الشعر لأنه دعا إلى المحافظة على الأسلوب العربي الصميم، وقال إن المشكلات التي تثيرها الصورة لم يعرفها النقد القديم"[٣]

ويعرف مصطفى ناصف الصورة بقوله: "إنها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء"[٤]

ويعلق البصير على هذا التعريف للصورة بقوله: "فهو يحاكي مرة رأي الآخرين، ثم يصطفي لنفسه رأياً من وحي السرياليين واللامعقولين الأوربيين، ويقرر أن الصورة الأدبية منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء، ويقين أن هذا القرار في تحديد طبيعة الصورة الفنية أغرب من الغريب؛ إذ كيف يكون لما فوق المنطق منهج؟ وكيف يتمكن هذا المنهج العائم فوق المنطق من بيان حقيقة الأشياء؟ أليست حقيقة الأشياء منطقية، وأن الأشياء لا تعزز إلا ما هو منطقي"[٥]

ويعلق ناقد آخر على موقف مصطفى ناصف في دراسته السابقة: "لم تبذل جهدها في تأمل المفاهيم القديمة للصورة ومناقشتها، فتركت معالجة نظرية الخيال في الموروث..."[١]

أما الولي محمد، فبعد أن يتعرض لناصف وكتابه يقول: "وبهذا أمكن الحكم على موقف مصطفى ناصف بالارتباك"[٢]

ثم يقول – بعد استشهادات كثيرة – "وهذا كله كلام عام فضفاض لا يقدم أية إضاءة جادة للصور الجديدة في الشعر المعاصر"[٣]

محمد غنيمي هلال:

ويرى أن ندرس الصور الأدبية "في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة،

---

(٥) كامل حسن البصير، بيان الصورة الفنية في البيان العربي، ص ١٧٠
(١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٩
(٢) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٢٣٣
(٣) الولي محمد، المرجع السابق، ص ٢٦٣
<u>وراجع في الرد على مصطفى ناصف:</u>
*علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ١٥١ وما بعدها
*ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص ٦٥ وما بعدها
(٤) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص ٣٨٧
(٥) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص ٥٧، وما بعدها بتصرف

وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري"[٤]

وقد تعرض الناقد الكبير لفلسفة الصورة عند المذاهب الأدبية: الكلاسيكية، والرومانتيكية، والبرناسية، وغيرها،[٥]

وأوضح أن النظرة القديمة للخيال كانت عقبة في سبيل فهم الصورة؛ لأنهم – أي القدماء – لم يفرقوا بين الوهم وبين الخيال.

ثم تحدث عن الخيال عند الرومانتيكيين، واستعرض وجهات نظر نقادها الكبار مثل ورد زورث، وكوليردج، واستخلص أن الشاعر عند الرومانتيكيين يستعين على جلاء الصور بالطبيعة ومناظرها مع احتفاظ الفنان بأصالته، والصور – عند الرومانتيكيين – تمثل مشاعر وأفكاراً ذاتية، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية.

وأما البرناسية التي تناظر المذهب الواقعي في الشعر، والمذهب الطبيعي في القصة والمسرحية فإنها تعنى بالصور الشعرية وصياغتها، ولكنها تحتم الموضوعية في هذه الصور.

وقد رأى الرمزيون أن البرناسيين يقفون عند حدود الصور المرئية، فتظل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة، ورأوا أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس، وبخاصة مناطقها الغائرة البعيدة عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس.

وأما عند السرياليين فإنهم يُعنون بالصور الشعرية ذات الدلالة النفسية، ويرون في الصورة العنصر الجوهري في الشعر، وهي نتاج الخيال، وعن طريق الصور يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأفكار والأشياء، وما بين المادة والحلم، والمحسوس والعاطفة.[١]

ويتلخص كل ما يريده الناقد نفسه في الصورة في:

- الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي.

---

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٣٨٨، ما بعدها بتصرف
(٢) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤١٧، وما بعدها.

- لا يصح الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء دون ربط التشابه بالشعور.
- الصور لا بد أن تكون عضوية في التجربة الشعرية.
- عدم اضطراب الصور الشعرية، ويحدث ذلك إذا تنافرت أجزاؤها في داخلها، أو تنافت مع الفكرة العامة أو الشعور السائد.
- الصورة الإيحائية التعبيرية أقوى فنياً من الصور الوصفية المباشرة؛ إذ للإيحاء فضل لا ينكر على التصريح.
- الصورة لا تلتزم أن تكون العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون – مع ذلك – دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب"[٢]

علي علي صبح:

وقد قام بجهد كبير في الجانب النظري للصورة، وكذلك في الجانب التطبيقي لها، وهو يرى أن "الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر – أعني خواطره ومشاعره وعواطفه – المطلق من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قوي تام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"[١]

كما يرى أن لصورة الفنية "ليست كما في الواقع والطبيعة، ليست فكراً مجرداً، لأنها مشدودة إلى العالم الفكري الوجداني من جهة، وإلى عالم المحسات من جهة أخرى، وهذا هو الفرق في الجوهر بين الصورة التي خرجت من معالم الفن المصبوغ بالمشاعر والخواطر والعواطف، وبين الصورة المحسة في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقات بين أجزائها، وتوضيح أسرار العلاقات بينها هو مناط الخيال من التصوير الأدبي"[٢]

وقد تحدث الناقد السابق عن منابع الصورة، وعناصرها، وخصائصها، فمنابع الصورة عنده:

- اللفظ الفصيح الذي يتناسب مع الغرض والعاطفة
- الخيال بألوانه الخلابة كالاستعارة والتشبيه والكناية ..
- الموسيقى بأنواعها.

---

(١) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص١٤٩
(٢) علي علي صبح، المرجع السابق، ص ١٥٤

- النظم والتأليف سواء أقام على الحقيقة، أو قام على الخيال٠
- العاطفة٠

وأما عناصر الصورة عنده، فهي:

- الحجم٠
- الموقع٠
- الشكل٠
- اللون٠
- الطعم
- الحركة
- الرائحة

وأما خصائص الصورة عنده، فهي:

- التطابق بين الصورة والتجربة٠
- الوحدة والانسجام التام٠
- الشعور٠
- الإيحاء"(١)

محمد حسن عبد الله:

ينادي هذا الناقد بترسيخ مبدأ هام عند دراسة الصورة، وهو: التخلي عن التصنيف المذهبي للشعراء، والنظر إلى الصورة في حد ذاتها، فيقول: "فإنني أتصور أننا اقتربنا من تقرير مبدأ هام شديد التأثير في فهمنا للصورة الشعرية وسعينا إلى تحليلها، وهو إطراح التصنيف المذهبي للشعراء، بل للقصيدة، والاهتمام بالصورة في ذاتها، ثم الجزم بدور العقل فيها"(٢)

---

(١) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م، ص ٢٩، وما بعدها بتصرف٠

(٢) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د٠ت، ص ٩٨

(٣) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق، ص ١٠٩

(٤) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق ، ص ٢٣

(٥) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق، ص ٣٢

ويؤكد هذا المبدأ بقوله: "ويمكن للناقد الحر الرؤية أن يكتشف عند زعماء التقليديين صوراً وقصائد تند عن أي إطار مرسوم"[٣]

كما ينص الناقد نفسه في دراسته الهامة على: "ليس في الصورة قديم وجديد، وإنما في الصورة أصيل وزائف"[٤]

ويعرف الناقد نفسه الصورة على أنها: "صورة حسية في كلمات، استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضاً شُحنت – منطلقة إلى القارئ – عاطفة شعرية خالصة، أو انفعالاً"[٥]

كما يرتضي تعريف (ر٠أ٠ فوكز) للصورة الذي يعرفها على أنها: "علاقة – وليست علاقة تماثل بالضرورة – صريحة أو ضمنية بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تُضفي على أحد التعابير – أو مجموعة من التعبيرات – لوناً من العاطفة، ويكثف معناه التخيلي، وليس معناه الحرفي دائماً، ويتم توجيهه، ويُعاد خلقه – إلى حد ما – من خلال ارتباطه، أو تطابقه مع التعبير، أو التعبيرات الأخرى"[١]

ويستخلص الناقد الكبير من هذا التعريف ميزات عدة:

- يتجنب آليات المصطلحات، ويقترب من الشعر ذاته٠
- ينصب اهتمامه على العلاقة بين التعبيرات أكثر من التعبيرات نفسها٠
- يركز على فاعلية التأثير والعاطفة٠
- يتجاوز حدود الاستعارة والتشبيه إلى التجسيم والتشخيص والوصف"[٢]

نصرت عبد الرحمن

يتناول نصرت عبد الرحمن دراسة الصورة الفنية في الشعر الجاهلي من وجهة نظر النقد الحديث، وهو يرى أن: "قضية الصورة من أشد القضايا خطورة في النقد الحديث"[٣]

---

(١) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق، ص ٣٧
(٢) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ٣٧ بتصرف
(٣) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الطبعة الثانية ١٩٨٢م، ص ٥
(٤) نصرت عبد الرحمن، الصورة المرجع السابق، ص ٨
(٥) نصرت عبد الرحمن، المرجع السابق، ص ٥

ثم يعترف قائلاً: "أعترف أن مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي"(٤)

ويفصل الناقد نفسه الصورة عن البلاغة: "فالصورة تحمل في خباياها حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف الشعري، وعن صندوق الأصباغ، وعن البلاغة"(٥)

ويتحدث الناقد نفسه عن أنواع من الصور:

أولاً: الصورة التقريرية، وهي التي لا تحوي تشبيهاً أو مجازاً.

ثانياً: الصورة التشبيهية، وهي الصورة التي يتجسم فيها المعنى على هيئة علاقة بين حدين.

ثالثاً: الرمز الأيقوني، وهي الصورة التي تدل على صورة مادية بينهما علاقة تشابه.

رابعاً: الاستعارة، ويبدو أنها واكبت البشر من الاعتقاد إلى المجاز"(١)

وإذا كان الرجل قد أنكر اعتماد الصورة على البلاغة إلا أنه عاد إليها مرة أخرى شأنه شأن كل الذين هاجموا البلاغة باعتبارها صندوق أصباغ، وباعتبارها أبنية متهدمة، فكلهم عادوا إليها في النهاية، وإذا كان هناك نقص في البلاغة، " فإنه لن يُستكمل إلا بالبلاغة"(٢)

ولم يقدم لنا نصرت عبد الرحمن أي تعريف للصورة في دراسته، وقد "أخضع الشعر العربي قبل الإسلام لمشرحة النظرية الأوربية، وانهال عليه جزاً وتقطيعاً عسى أن يستجيب لهذه النظرية ويتبرأ من أصالته معنى ومبنى"(٣)

ويصدر البصير حكمه النهائي على دراسة نصرت عبد الرحمن، فبعد اقتباسات عديدة، ومناقشات كثيرة يقول: "إن نصرت عبد الرحمن لم يدرس الصور الفنية في الشعر الجاهلي كما تقتضي طبيعة هذا الشعر تراث أمة لها خصوصيتها في مضمار الأدب فناً، وفي مضمار دراسته تطبيقاً، وإنما التمس للدراسات النقدية الأوربية – بشأن الصورة الفنية – شواهد من أقدم نصوص الشعر العربي، ففرض على هذه النصوص ما ليس منها فناً وفكراً، فضاعت دراسته بين واديين لا يلتقيان"(٤)

---

(١) نصرت عبد الرحمن، المرجع السابق، ص ١٣، وما بعدها بتصرف

(٢) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٢١٣

(٣) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ١٧٥

(٤) كامل حسن البصير، المرجع السابق، ص ٢٠٠

(٥) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١م، ص ٨

علي البطل:

اتخذ البطل لدراسته المنهج الأسطوري، وطبقه على الشعر العربي منذ الجاهلية وحتى آخر القرن الثاني الهجري، فيقول: "يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجه للشعر العربي كان محتجباً طيلة هذه الفترة الطويلة من عمره، هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة"(٥)

وقد رفض البطل أن ترتكز الصورة على البلاغة، فقال: "لقد رفضت بعض الدراسات التي أُنجزت حديثاً عن الصورة لأنها تسعى نحو التقنين النظري للصورة من وجهة النظر البلاغية القديمة"(١)

ثم يعود الناقد نفسه ليؤكد رفضه لدراسات صورية أخرى لأن تناول الصورة فيها "يقف عند حدود الصور البلاغية في التشبيه والمجاز "(٢)

ويرد عليه أحد النقاد قائلاً: "ما هي الصور الشعرية الأخرى التي كان ينبغي أن تحظى بالأسبقية؟ وهل هناك صور شعرية جديرة بهذا الاسم من غير هذين الجنسين؟"(٣)

وقد عالج البطل دراسة الصورة أسطورياً – كما سبق أن أشرنا – في ثلاثة محاور:

- صورة المرأة بين المثال والواقع.
- صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني.
- صورة الإنسان بين شئون الحياة والموت والطبيعة.

وأما عن تقويم النقاد لدراسة البطل، فيقول البصير: "أخذ يستمد من المدرسة السريالية ومدرسة اللامعقول بشطحاتها في فهم اللغة .. فصاحبنا فيما ظنه مفهوماً جديداً للصورة يجهل التراث البلاغي العربي حقاً"(٤)

وبعد أن تفند ريتا عوض منهج البطل،فإنها تقول: "وبهذا قضى تماماً على فنية الصورة الشعرية، ونفى حقيقة الإبداع"(٥)

---

(١) علي البطل، المرجع السابق، ص ٨
(٢) علي البطل، المرجع السابق، ص ١٥
(٣) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٢٠٨
(٤) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٢١٥
(٥) ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي، ص ٢٣
(٦) محمد إبراهيم شادي، الصورة بين القدماء والمحدثين، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبع الأولى ١٩٩١م، ص ٦

ويعلق ناقد آخر على دراستي نصرت عبد الرحمن، وعلي البطل قائلاً: "وأضرار هاتين الدراستين أكبر من نفعهما"(٦)

نعيم اليافي:

وهو – أيضاً – ممن حمل لواء النقد الغربي، ففي دراسته الأولى (مقدمة لدراسة الصورة الفنية) لم يعُد فيها إلى مرجع عربي واحد، وكذلك لو عدنا إلى مراجع الكتاب في آخره، فلن نجد مرجعاً عربياً واحداً، وإنما جميعها مراجع أجنبية، وكأنه يقول لنا: إن ما أبتغيه في دراسة الصورة ليس له وجود في المراجع العربية، وإذا كان هذا لسان حاله، فلسان مقاله أبلغ دليل، فهو القائل: "وثمة علاقة الصورة بالأشكال البلاغية القديمة التي تعرضنا لها في الفصل الثالث، وكانت وجهة نظرنا أنها – أي الأشكال البلاغية القديمة – أبنية متهدمة استنفدت طاقاتها، وخلقت جدتها، وطال عليها الزمن، وقد رفضنا طبيعتها ووظائفها.."(١)

وقد عالج اليافي دراسته في أربعة فصول:

الأول: واسطة الشعر.

الثاني: دلالات المصطلح.

الثالث: الصورة الفنية والأشكال البلاغية التقليدية.

الرابع: مناهج دراسة الصورة الفنية.

ثم ذيَّل الدراسة ببعض التعقيبات والمراجعات، ثم بمعجم للمصطلحات الصورية.

أما في دراسته الأخرى (تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث)، فقد قسمها إلى ثلاثة أقسام:

---

(١) نعيم حسن اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢، ص ٨

(٢) نعيم حسن اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م، ١٦ وما بعدها

القسم الأول: الصورة الفنية في الشعر التقليدي، ورأى أن وظيفة الصورة في شعر المدرسة التقليدية هي الشرح والتوكيد والتوضيح، والتزيين والتزويق والزركشة، كما تتصف الصورة عندهم بالشكلية، الوصفية، التفكك، التراكم، التناقض"(٢)

القسم الثاني: الصورة الفنية في الشعر الرومانسي، وأوضح أن من وظائف الصورة في الشعر الرومانسي: التأثير، والإيحاء، والإضافة.

كما بين خصائص الصورة الرومانسية، وهي: الإسقاط، والامتداد، والنمو، والترابط والتكامل"(١)

القسم الثالث: الصورة الفنية في الشعر الحر، وبين أن الصورة في هذا اللون من الشعر صارت عضوية، وبناءة، كما ذكر أربعة أنماط لها، وهي: الصورة الثيمية، والصورة الفطرية، والصورة العنقودية، والصورة الإشارية"(٢)

عبد الإله الصائغ:

ولهذا الناقد العراقي عدة دراسات تحمل عنوان الصورة وتعالج قضاياها في أصالة وعمق"(٣)

وقد تناول هذا الناقد معرفة العرب للصورة الفنية واهتمامهم بها، وسرد موقف قدامى النقاد العرب بها، وكذلك تعرض لجهود النقاد المحدثين، ثم تناول الصورة الفنية في شعر الأعشى من خلال الموضوع، ثم الزمان، والمكان، والذات، والأسلوب، والحقيقة، والمجاز، ثم تعرض لسلطان الحواس وتأثيره على الصورة، ثم تناول النغم الشعري عند الأعشى"(٤)

وبعد أن تعرض الناقد لجهود القدامى والمحدثين من النقاد، وأبرز إسهام كل منهم في موضوع الصورة، فإنه يقول: "وقد تهيأ لنا بعد البحث في دلالة التصوير الفني وثمرته (الصورة) أن التصوير الفني الشعري يسعى إلى تقديم نسخة جزئية أو كلية للواقع (الحسي أو الشعوري) كما تهيأ للشاعر، وبأسلوب أدبي مؤثر. أما الصورة الفنية (الأدبية أو الشعرية)

(١) نعيم حسن اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص ٩٩، وما بعدها
(٢) نعيم حسن اليافي، المرجع السابق، ص٢٦١، وما بعدها
(٣) راجع لعبد الإله الصائغ:
- الصورة الفنية معياراً نقدياً مع منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار القائدي، ليبيا، د.ت.
- الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٤م
- الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧م
- الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٩م
(٤) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص ٥، وما بعدها

فهي نسخة جمالية تُستحضر فيها لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر "(١)

وهو يرى أن دراسة العرب للصورة أمر أصيل، ولم يكن "رد فعل لجهود اليونان القدماء في دراسة الصورة؛ إذ لا يمكن تصور شعر خالٍ من الصورة، ولم يكن الاهتمام أيضاً ثمرة للبيئة اللغوية والكلامية والفلسفية، والقبول بتلك الفرضيات يعني إلغاءً للطبيعة الابتكارية في العقل العربي"(٢)

وينحو هذا الناقد في بقية كتبه منحى تطبيقياً، فيعالج الصورة الفنية لطيف الحبيبة في الشعر الجاهلي، صورة التهيؤ لقمع الآخر، الصورة النوئية في الخطاب الشعري الجاهلي، الصورة في حداثة النص، الصورة في مباهج الرؤية، شعرية الصورة وإيقاعات تداعي الحروف، وغيرها"(٣)

عبد القادر الرباعي:

وهو أيضاً من النقاد الذين لهم العديد من الدراسات التي تتخذ من الصورة عنواناً لها، وقد اعتبر الصورة أساس العمل الأدبي، "إن القناعة التي تولدت عندي منذ التقيت بالصورة لأول مرة شدتني إلى هذه الوسيلة الفنية الجميلة التي أرى أنها يمكن أن تكون قلب كل عمل فني، ومحور كل نقاش نقدي"(٤)

والصورة عنده ابنة للخيال المتميز "والصورة ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف – عند الشعراء – من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم٠٠ والقيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة إيحائية مخصبة"(١)

---

(١)عبد الإله الصائغ، المرجع السابق، ص ١٣٧

(٢) عبد الإله الصائغ، المرجع السابق، ص ٨٥

(٣) تراجع هذه الدراسات في: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، والخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، مرجعان سابقان٠

(٤) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة، الرياض، الطبعة الأولى ١٩٨٤م، ص ٩

وبعد استعراضه لآراء بعض النقاد الأجانب يقول: "إن هذه الآراء وأمثالها تعزز ثقتنا بهذه الوسيلة الجمالية وتدفعنا للاعتماد عليها في حركتنا نحو اكتشاف المعنى الأشمل للحياة، فالصورة بنضارتها وتكثيفها وقوة الاستدعاء فيها تتولد بعد مواجهة حقيقة من الشاعر للعالم، وإقبال روحي عليه، واندماج كامل فيه،ولذا تصبح رؤيته فيها خاصة، وأقل ما توصف به أنها رؤية داخلية متميزة لعالم جديد متميز "[٢]

ويؤخذ على هذا الناقد التبني الدائم لوجهات النظر الغربية، وتقبلها دون نقاش، فمثلاً ينقل رأي كل من سانتا بانا، ووسوزان لانجر)[٣]

على الرغم من قصور وجهة نظرهما وتبنيهما لمناهج البرناسية واللامعقول، بينما يقوم الشعر العربي على الوعي، وقد طبق هذه الآراء والنظريات على شعر أبي تمام.

وعلى الرغم من أنه يعترف – نظرياً – أنه يتبنى موقفاً وسطاً بين القديم والجديد، فيدعي أنه لا يهجر الجديد كل الهجر، ولا يأخذ الجديد كل الأخذ، فيقول: "إنها دعوة للجدية في العمل وللتفكير النقدي الحر والمسئول في وقت واحد: الحر الذي لا تقيده آراء موضوعة مهما كانت صفة هذه الآراء، ومهما كانت صفة واضعيها، والمسئول الذي يدرك أن رأيه الجديد إنما يشكل لبنة في تراث خالد"[٤]

وعلى الرغم من صواب ما سبق، إلا أنه عند التطبيق تأثر كل التأثير بالمناهج الغربية، وأهمل الذوق العربي وتراثه الذي دعا للمحافظة عليه، وتأثر بالدراسات الصورية التي دارت حول شعر شكسبير، وأوقعه ذلك في الأخطاء التالية – كما يرى أحد النقاد:"

أولاً: الفصل بين المادة والشكل في الصورة الفنية.

ثانياً: نسيان الفرق الجوهري بين شعر شكسبير، وشعر أبي تمام، فشعر الأول مسرحي موضوعي، وشعر أبي تمام غنائي ذاتي.

ثالثاً: اقتباس مصطلحات النقد الأوربي وترجمتها إلى العربية وخلطها مع مصطلحات البحث البلاغي والنقدي العربي، فإذا هو خليط غير متجانس"[١]

---

(١) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٩م، ص ١٥

(٢) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، ص ١١٩، ١٢٠

(٣) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٤

(٤) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٩

الصورة بين القديم والجديد:

وبعد استعراض لجهود بعض القدامى من النقاد والمحدثين منهم، فإننا نقرر مع الناقد محمد حسن عبد الله هذا المبدأ: "ليس في الصورة قديم وجديد، وإنما في الصورة أصيل وزائف"[٢]

فالصورة قديمة قدم الإنسان المصور، وقدم الشعر، "فلقد تشكلت الصورة من قديم الزمان حتى قبل ظهور الصورة الفنية بزمن طويل تماماً مثلما ولدت اللحظة الجمالية في عمل الإنسان قبل الفن"[٣]

وأما أهم ما توصل الباحث إليه من نتائج، فيتمثل في:

أولاً: بعض النقاد سارع ونفى معرفة النقد القديم للصورة، وكانت آفته الحقيقية "استيراد المناهج والآراء الجاهزة دون استيعاب لخصوصية التراث العربي شعراً ونقداً"[٤]

وهم بذلك يتناسون أن " أية دراسة نقدية أو تحليل لعمل شعري لا ينبثق من منطق العمل نفسه، بل يأتيه من الخارج محكوم عليه بالإخفاق· ذلك لا يعني أن الناقد مطالب بتحليل العمل الفني بذهن خالٍ من النظرية، أو بدون منهج، بل المقصود أن العمل الشعري هو الذي يحدد المنهج الأصلح لمعالجته، وأن المناهج تُستمد من دراسة الشعر واستيعاب خصائصه، ولا تحاكمه، أو تحكم عليه، وأنه ليس من منهج نقدي صارم حاد تُؤخذ مبادئه بحرفيتها وتُطبق قسراً وبدون مناقشة وعلى كل النصوص كأنها جميعاً سواء"[٥]

وكان على هؤلاء النقاد أن يعلموا "أن للأدب العربي خصوصيته التعبيرية، وللعصور المختلفة ميزاتها الفنية، وهي قناعة تدفع الناقد إلى التعامل معه بمنطق نقدي مغاير للمنطق الذي تُعالج به آداب أخرى تميزت بأساليب تعبيرية فنية مغايرة، وإن كان العدد الأكبر من نقادنا العرب في هذا العصر لم يدركوا بعد هذه الحقيقة، فظلوا يطبقون على الأدب العربي نظريات ومبادئ غريبة عن طبيعته"[١]

(١) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٢٥١
(٢) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ٢٣
(٣) غورغي غاتشف، الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٦ فبراير ١٩٩٠م، ص ١١
(٤) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص٩٨
(٥) ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي، ص ١٨

ثانياً: قد تتحقق الصورة مستوفية شروط روعتها، وهي تتكئ على الحقيقة وليس الخيال، فليست الصورة مرادفة للخيال، ولكننا "قد نصل إلى الصورة عن غير طريق المجاز "(٢)

وعندي أن الصورة الحقيقة لا يقوى على صوغها إلا الشاعر القدير؛ إذ هي أصعب من الصورة الخيالية، فالصورة "لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ والعبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير "(٣)

وتقول بشرى موسى صالح: "... فإذا كان كل مجاز صورة، فليست كل صورة مجازاً، فالحقيقة تشاطر المجاز دوره في التعبير الفني والتصوير، وأن القدرة على الإيحاء لا يختص بها المجاز وحده، ولذا عُدت الصورة المجازية نمطاً من أنماط الصورة لا نمطها الوحيد"(٤)

ويؤكد علي عشري زايد المعنى السابق مشترطاً الإيحاء في الصورة: "ومن الممكن ألا يكون في الصورة أي مجاز، ومع ذلك تكون صورة شعرية بكل المقاييس، وإيحائية كأغنى ما تكون الصورة الشعرية بالإيحاء، وتراثنا الشعري القديم والحديث حافل بكثير من الصور التي لا تقوم على أي مجاز لغوي، ومع ذلك ففيها من الطاقات الإيحائية ما ليس في كثير من الصور التي تقوم على المجاز المتكلف المفتعل"(٥)

ثالثاً: النقاد المحدثون – بفعل الزمن والانفتاح على الآخر – أولوا الصورة عناية أكبر من القدماء.

رابعاً: كانت الصورة القديمة تميل إلى البساطة والوضوح؛ لأن كل شيء في بيئتهم كان بسيطاً، بينما صارت الصورة – في العصر الحديث – أكثر عمقاً، وتعقيداً.

خامساً: لا تزال الأنواع البلاغية التقليدية تمثل ركيزة هامة للصورة – على الرغم من هجوم بعض النقاد عليها – وقد أضاف إليها المحدثون الرمز والأسطورة.

ولا شك أنهما – الرمز والأسطورة – أغنيا القصيدة بحيويتهما وأضفيا عليها روحاً جديدة، لأنها لا تتوقف عند مسار التجربة والموضوع، بل تتسع لإحداث نقلة في أفق الصورة الشعرية، بوصفها المجال الفني المتميز في إمكانية التحديث والابتداع، أكثر، ولكنهما – في

---

(١) ريتا عوض، المرجع السابق، ص ٤٠

(٢) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق ، ص ٢٧

(٣) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٣٢

(٤) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ٩٧

(٥) علي عشري زايد، عم بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة النصر بحرم جامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م، ص ٩٨

رأي الباحث – لا ينهضان وحدهما لبناء الصورة، ولا بد من الاتكاء أولاً على الأشكال البلاغية المعروفة، وبخاصة التشبيه، والاستعارة، والكناية.

والحقيقة – كما سبق أن أشرنا – أن كل الذين هاجموا البلاغة القديمة، واتهموها بالجمود والقصور سرعان ما عادوا إليها يحتمون بحصنها المنيع، فنعيم اليافي الذي هاجم البلاغة ووصفها بأنها أبنية متهدمة، ورفض طبيعتها ووظائفها، نجده يعود إليها، فبعد أن يستعرض مناهج دراسة الصورة: النفسي، والرمزي، والفني، نجده يفضل الأخير لأنه "يعتمد على الفهم البلاغي لمصطلح الصورة"(١)

ويوضح أحد النقاد أن المنقذ من حالة انعدام الوزن هذه "فلن يتم ذلك إلا بالعودة إلى الدراسة النصية، وهذه العودة ليست ممكنة دون الاستناد إلى رصيد تراث البلاغة التي عينت موضوعها منذ قرون باعتباره مجموع الصفات التي تمنح النص صفة الشعرية"(٢)

ويقول الناقد نفسه: "لا مجال، ولا سبيل إلى القول: إن البلاغة ناقصة، وإن كانت تعاني من نقص، فلن تُستكمل إلا بالبلاغة، لا بغيرها، ويمكن أن نزعم أن البلاغة لا تنافس إلا البلاغة"(٣)

تعريف الصورة:

وسوف نتعرض لتعريف الصورة عند بعض نقادنا المحدثين، ومنهم:

أحمد حسن الزيات:

يقول: "والمراد بالصورة: إبراز المعنى العقلي – أو الحسي – في صورة محسة، وهي خلق المعني والأفكار المجردة، أو الواقع الخارجي – من خلال النفس – خلقاً جديداً"(٢)

وتظهر في هذا التعريف ثقافة الزيات التراثية الواسعة، فهو يهتم بإبراز المعنى في صورة محسوسة، ولكنه يشترط أن يتم ذلك من خلال ذات المبدع ووجهة نظره الخاصة مع الإضافة والتجيد.

(١) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ٨٧
(٢) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٢٩٨
(٣) الولي محمد، المرجع السابق، ص ٢١٣

(١) أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٧م، ص ٦٢
(٢) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٣م، ص ٢٤٨
(٣) أحمد الشايب، المرجع السابق، ص ٢٥٠

أحمد الشايب:

يرى أن الصورة: "هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل"(٢)

ويبين مقياس الصورة الجيدة: "هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال إنما مرجعه إلى التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد، وفيه روح الأديب وقلبه كأنما نحادثه، ونسمعه كأنما نعامله"(٣)

وهذا القياس ذو أهمية جديرة بالتأمل، فالصورة – من جانب – قوة خلاقة قادرة على نقل الفكرة وإبراز العاطفة، وهي الشكل الخارجي المعبر عن الحالة النفسية للمنشئ وعن تفاعله الداخلي، وهي الضوء الكاشف عن كفاءة المبدع الفنية وروحه الشفافة الرقيقة نتيجة لإيجاده الملاءمة بين نقل الفكرة وتعبيرها النفسي أسلوبياً، وبها يتميز عقل المتكلم ويحكم عليها بالدقة والإبداع والتطوير دون وساطة أخرى، وإنما نقرأه تجسيداً ونسمعه تشخيصاً وإدراكاً من خلال هذا التناسب والارتباط الذي حققه في هذا العمل الأدبي أو ذاك، وهو الصورة . فالصورة عنده إيجاد للملاءمة والتناسب بين الفكر والأسلوب، أو اللغة والأحاسيس .

ولعل هذا التحديد للصورة في تعريفها ومعناها ورؤية هويتها ومقياسها من أفضل التعاريف الفنية نظراً لما يحمله في تضاعيفه من الوضوح والمرونة والدقة العلمية.

عبد القادر القط:

يعرفها على أنها: "الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"(١)

ويظن الباحث أن هذا التعريف من أقرب التعريفات للصورة وأدقها؛ فلقد اجتمعت فيه وسائل التعبير والتصوير المتاحة للشاعر من الألفاظ والعبارات مع الانتفاع من طاقات اللغة الإيحائية، وكذلك لم يهمل البيان والبديع ودورهما في تشكيل الصورة.

جابر عصفور:

يرى أن الصورة «طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته . إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه»[٢]

فالصورة عنده عرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص من التشويه ، ويقدم المعنى بتعبير رتيب ، وهي بعد طريقة لاستحداث خصوصية التأثير في ذهن المتلقي بمختلف وجوه الدلالة التي يستقيها من النص في منهج تقديمه ، وكيفية تلقيه ، وما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية ، أو تصور تخييلي نتيجة لهذا الغرض السليم .

سي دي لويس:

يعرف الصورة على أنها: "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[١]

فهي عنده لوحة فنية تتضافر على إخراجها الألفاظ، سواء بمدلولها الحسي، أم بمدلولها الإيحائي متناسياً أن كثيراً من المشاهد والرسوم تبدو مفتقرة إلى الصورة الفنية وإن ظهرت في شكل كلمات.

ويبين أهمية الصورة، فيقول: يبدو أنني وجدت الصورة الشعرية لأنني راغب في تناول الموضوع الذي يلقي ضوءاً على الشعر في زمننا هذا"[٢]

---

(١) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٨م، ص ٤٣٥
(٢) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٣٩٢

(١) سي دى لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٢م، ص٢٣
(٢) سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص ٢٠
(٣) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ١٩
(٤) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٢٠

ومن كل ما سبق فإن الصورة الشعرية – عند الباحث – تعني الأداة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته، وأساسها إقامة علاقات جديدة بين الكلمات في سياق خاص يطرح دلالات جديدة في إطار من الوحدة والانسجام مع اعتبار العاطفة وإيحاءها سواء أكانت الصورة حقيقية أم مجازية.

بشرى موسى صالح:

تبين الباحثة صعوبة تحديد وتعريف مصطلح الصورة بقولها: "عانت الصورة الشعرية اضطراباً في التحديد الدقيق مصطلحاً مستقراً حتى بدت تحديداتها غير متناهية، وصار غموض مفهومها شائعاً بين قسم كبير من الدارسين"[٣]

وتعني الصورة عندها: "التركيبة اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موحٍ وكاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية"[٤]

أهمية الصورة:

تستمد الصورة الشعرية أهميتها مما تتمثله من قيم إبداعية وذوقية وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها، وهذا يعني أن الشعر في جوهر بنائه ليس مجرد محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة، لا تتغلغل فيها عاطفة صاحبها، فهي في جانب كبير منها سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري.

فالقدرة على التصوير هي "أهم موهبة يمتلكها الشاعر"[١]

وإذا استعرضنا طائفة من أقوال النقاد في بيان أهمية الصورة، فإننا نجدهم يقولون: "إن الشعر لا يكون شعرا إلاّ بالصورة،[٢] فالصورة هي البنية المركزية للشعر،[٣] ووسيلته،[٤]

---

(١) س. م. بورا، الخيال الرومانسي، ترجمة جابر أحمد عصفور، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ١٢ أيلول ١٩٧٦- ص٣٧

(٢) انظر: محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص ٧٣

(٣) رينية ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١م، ص ٢٣٩

(٤) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٤١

(٥) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٧

(٦) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٤٢

(٧) رينية ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص ٢٤٦

(٨) إحسان عباس، فن الشعر، ص ٢٣٠

(٩) إحسان عباس، فن الشعر، ص ٢٣٠

(١٠) عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، ص ٧٤

وروحه، وجوهره الثابت وجسده.[٥] إنها "جوهر العالم وقطب رحى الوجود"،[٦] و"سر عظمة الشعر وحياته، وأحد العناصر الأساسية الهامة بالنسبة إلى نظرية الأدب.[٧] إن في الصورة "أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة".[٨]

ويقول الناقد نفسه: "إن الصورة هي التي تُميّز شاعراً من آخر، كما أن طريقة استخدامها هي التي يختلف فيها الشعر الحديث عن القديم٠٠إنها هي عنان الشاعرية"[٩]

ويرى (باسترناك): "أن الصورة هي النتاج الطبيعي لِقِصَر عمر الإنسان وفداحة الأمانة التي حملها، وهذا هو الذي يرغمه على النظر في كل شيء بعين النسر المحيطة، وعلى الترجمة عن مخاوفه المباشرة بصيحات موجزة، وهذا هو جوهر الشعر"[١٠]

ثم يعود قائلاً: "الإنسان صامت، والصورة هي التي تتكلم إذ من الواضح أن الصورة هي التي تقوى على مجاراة نبضات الطبيعة، فالصورة ليست أداة تُعطى للشاعر لتصوير العالم، بل هي نفسها العالم، وهو يقدم نفسه في صورة شعرية"[١]

وكذلك يعتبرها البعض أساس القصيدة ، وسبب سموها: "إن كلمة الصورة قد تم استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية، أو نحو ذلك كقوة غامضة، ومع ذلك فإن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير، ولكن الصورة باقية كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر"[٢]

ثم يستطرد قائلاً: "إن الصور بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة"[٣]

---

(١) عبد الرحمن بدوي، المرجع السابق، ص ٧٥
(٢) سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص ٢٠
(٣) سي دي لويس، المرجع السابق، ص ٢٠
(٤) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وغربية، دار مارون عبود، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥م، ص ١١٥
(٥) محسن أطميش، دير الملاك، دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢، ص ٢٦٨
(٦) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص ٩٩

ويقول ناقد آخر: "اللغة الشعرية عمادها الصورة والإيقاع، فالصورة الشعرية هي القوة البانية بامتياز، فهي تعيد بناء العالم عن طريق محاكاته – الصورة النقلية – وإما عن طريق تهديمه وتكسير هندسته – الصورة الرؤيوية–"(٤)

من هنا لم تعد الصورة الفنية أداة تزيين أو جزءاً يمكن الاستغناء عنه في العمل الإبداعي كما كان ينظر إليه سابقاً بل تحولت إلى "أداة تطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف وهذا النوع من الصورة الشعرية هو الأكثر اكتمالاً وأهمية، وبه تتحول الصور إلى نسيج شعري لا تقوم القصيدة بدونه... وعدت الموضوع الكلي والأثر الذي يريده الشاعر أن يوصله لقارئه"(٥)

ويبين اليافي أهمية الصورة، فيقول: "والصورة – من جهة أخرى – تكون أفضل أداة للتعبير، أو أداة التعبير الوحيدة عن الشخصية وواسطة تفكيرها ورؤاها"(٦)

ثم نجده يقول:"إن لغة الفن انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة وحدها، وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم (الصورة)، فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة متكاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل نفسه"(١)

وأخيراً ننقل رأي رتشاردز الذي وجهه لمن يكتبون عن الصورة: "لأن تقدم بحثاً ملؤه الأخطاء في مثل موضوع الصورة خيرٌ من ألا تقدم شيئاً على الإطلاق"(٢)

وظيفة الصورة:

إن الحديث عن وظيفة الصورة في الشعر طويل ومتشعّب، ولكننا نستطيع أن نحصر أهم هذه الوظائف في النقاط التالية:

---

(١) نعيم اليافي، المرجع السابق، ص ٣٩
(٢) نعيم اليافي، المرجع السابق، ص ٩
(٣) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٤٢
(٤) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ١٨

١ – تصوير تجربة الشاعر أوّلاً، فالشاعر، شأنه شأن أيّ فنان، يعيش تجربة تولّد في نفسه أفكاراً وانفعالات تحتاجُ إلى وسيلة تتجسد فيها، هذه الوسيلة هي الصورة. فالصورة هي "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، في معناها الجزئي والكلّي"[٣]

والصورة، إذ تمثّل تجربة الشاعر، إنما تمثّل أفكاره وعواطفه ولهذا لا بدّ لنا، ونحن نتحدث عن دور الصور في نقل تجربة الشاعر من الوقوف عند عناصر هذه التجربة: الأفكار والعواطف وغيرها.

فأفكار الشاعر وعواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صورة، "فالصورة هي الوسيلة الفنية الوحيدة التي تتجسّد بها أفكار الفنان وعواطفه"[٤]

ولكن هذا لا يعني أن الإنسان لا يمكنه التعبير عن تجربته بغير الصورة، فهناك وسائل أخرى غيرها، لكنّ كلامه حينئذ لن يكون فنّاً ولا أدباً، فهذا هو الفارق الجوهري بين التعبير العادي والتعبير الفني، فالكلام لا يكون فنّاً إلاّ إذا اتخذ الصورة وسيلة للتعبير عن التجربة.

وبواسطة الصورة، "يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره"[١]

والشاعر – إذ يتخذ من الصورة وسيلة لنقل تجربته – إنما يفعل ذلك لأن "إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي، هذا من جهة، ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر، من جهة ثانية"[٢]

وتبقى الصورة قاصرة، إنْ هي اكتفت بتصوير تجربة الشاعر، إذ ما الفائدة إن كان الشاعر قد أجاد تصوير تجربته، لكنه لم يستطع أن يوصلها إلينا؟ لهذا فإن وظيفة الصورة "لا تكتفي بمجرد التنفيس، بل تحاول عامدة أن تنقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة"[٣]

---

(١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٩٨
(٢) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، د٠ت، ص ١٥٠
(٣) شوقي ضيف، المرجع السابق، ص ١٥١
(٤) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٨
(٥) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص ٢٤٢
(٦) حفني محمد شرف، الصور البيانية، دار نهضة مصر، القاهرة، د٠ت، ص ٢٢١

٢ – وهذا يقودنا للوظيفة الثانية للصورة، وهي: إيصال التجربة إلى الآخرين، "فالصورة وسيلة الشاعر في محاولته إخراج ما بقلبه وعقله أولاً، وإيصاله إلى غيره ثانياً"(٤)

يقول أحمد الشايب في ذلك: "وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائّه أو سامعيه تُدعى الصورة الأدبية"(٥)

إن مهمة الشعراء –إذن – أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة كل ما يمكنهم أن يثيروه في أنفس القراء، من مشاعر وذكريات ولكن، لماذا يعمد الشعراء إلى الصورة للتأثير في نفس السامع؟ ألا توجد هناك وسيلة أخرى؟

يجيب حفني محمد شرف عن هذا السؤال بقوله: "إن النفس الإنسانية مولعة بكل ما هو جميل، لذلك تضيق النفس بالصور التقريرية الفجة الساذجة، أما المجاز فهو يكسو الصور الأدبية جمالاً وروعة تجذب إليه النفوس"(٦)

٣ – "الصورة تمكن المعنى في النفس – لا عن طريق الوضوح – ولكن عن طريق التأثير "(١)

٤ – "تجسد الصورة ما هو تجريدي، وتعطيه شكلاً حسياً"(٢)

فالشاعر – في استخدامه الصورة للتعبير عن تجربته وإيصالها إلى الناس– إنما يعمد إلى تجسيد ما هو تجريدي، وإعطائه شكلاً حسياً، "إنه في عمله هذا "يوضح الصور والأفكار والمثل بطريقة عينية"(٣)

وهو بذلك يعيد خلق الواقع من جديد وبصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالاً وتأثيراً.

٥ – "بما أن الصورة ترتكز على مادة، فإنها تمتلك الأشياء وتجسد الانصهار بين الذات والموضوع، وتحيل الحقيقة الزمنية إلى حالة غير محدودة في الزمان والمكان"(٤)

٦ – وعند جابر عصفور، تتلخص وظائف الصورة في: "

---

(١) عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص ٧٩

(٢) الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م، ص ٨٣

(٣) عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ٧٢

(٤) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وغربية، ص ١١٦

(٥) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤٠٣، وما بعدها بتصرف

أ – إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني، كما أنها وسيلة للشرح والتوضيح، وهو ما كان يُسمى قديماً (الإبانة).

ب – المبالغة في المعنى، والتأكيد على بعض عناصره الهامة.

ج – التحسين والتقبيح، وهو يعني في البلاغة غير ما يعنيه المعتزلة، فيعني – في البلاغة – ترغيب المتلقي في أمر من الأمور، أو تنفيره منه، وتتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصلية التي يعالجها بمعانٍ أخرى مماثلة لها، لكنها أشد قبحاً أو حسناً.

د– تحقيق نوع من المتعة الشكلية في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر"[٥]

٧ – ويرى علي علي صبح أن وظيفة الصورة الفنية تتلخص في: "

أ – توصيل الفكر التجريدي ومعانيه الذهنية إلى الآخرين خبراً وإعلاماً.

ب – الصورة أقدر الوسائل على نقل الأفكار العميقة والمشاعر الكثيفة في أوفر وقت وأوجز عبارة.

ج – عرض الحقائق المعروفة والواقع المألوف في صورة حية، ونمط روحي لأنها نتجت من معامل التجربة الإنسانية في الشاعر، فكانت مولوده الحي.

د – الصورة تعمق المحسوسات، وتبعث الحياة في الجمادات.

هـ – الصورة تدفع إلى الإثارة والشعور باللذة، فتحقق السعادة التي ينشدها الإنسان"[١]

٨ – ويعتبرها أحد الباحثين الطريق إلى قلب المعنى، أو إلى ما يسميه (معنى المعنى)، "يعدُّ من النتائج المترتبة عن نشاط وفاعلية الصورة في اللغة الشعرية بمستوياتها المختلفة وفي قارئها، فعن طريق الصورة–كآلية استراتيجية في صياغة العالم– ينتقل النص الشعري من الأحادية الدلالية إلى التكثر والتشظي الدلاليين وبكلمة أدق إلى"معنى المعنى"، ويخرق بذلك توقعات القارئ"[٢]

---

(١) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص١٧٢، وما بعدها بتصرف.

(٢) خالد حسين حسين، جماليات الصورة الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٣٣٥، مارس ١٩٩٩م، ص ٢٦

(٣) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م ص ٢٢

(٤) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص ٣٦٦

(٥) شكري الطوانسي، المرجع السابق، ص ٣٦٦

٩ – إن الصورة بمختلف أنواعها قادرة على إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ، واستحداث استعمالات لغوية مبتكرة، تقود حتماً إلى خلقٍ صورى جديد ليس على مستوى الدلالات الوظيفية أو المعنوية المعروفة فحسب وإنما على مستوى الدلالات النفسية أيضاً وفي هذا الصدد يذهب ناقد معاصر إلى "أن للصورة مستويين.. هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي"[٣]

١٠ – كذلك من وظائف الصورة أنها لا تنقل المعنى فحسب، بل تجعل لصاحبها رؤية خاصة في نقل هذا المعنى "فالصورة الجيدة تعمل إذن على خلق إدراك متميز للشيء، خلق رؤيته، وليس التعرف عليه"[٤]

ثم يعود الباحث نفسه قائلاً: "إن قدرة الصورة على خلق رؤية متعمقة وواعية للواقع لن يحدث إلا بمعارضة حرفية اللغة المعيارية/العادية وعموميتها، فالتعبير الحرفي/ الحقيقي أقرب إلى المباشرة والتقرير وإلى الوظيفة النفعية/ التوصيلية، ومن هنا يلجأ الشاعر إلى لغة المجاز/ الصورة بما تمتلك من كثافة وثراء، ومن قدرة أعظم على الإيحاء والتأثير "[٥]

الأنواع البلاغية للصورة الشعرية

تقديم

"إن الشاعر – بهذا الوصف – خالق للغة، فهو يستخدم الألفاظ التي نستخدمها، لكنه يعيد صياغتها فتبدو – مع جاراتها – في ثوب جديد، والشاعر – أيضاً – خالق للخيال، مبدع له، وإلا كيف يُساغ لنا أن نطلق وصف (الشاعر) على مَن فقد القدرة على أن يتخيل؟"(١)

والشاعر يعمل فكره في الكون الكبير من حوله، وفي ثقافته التي تربى عليها وحصلها من تراث وحداثة، ومن خبرات مر بها، فيصهر كل ذلك في بوتقة خاصة يبدع من خلالها خياله المزوج بعاطفته ونظرته الخاصة للأشياء.

والخيال لازم للأدب عموماً، وللشعر بخاصة "فبدونه تصبح الحياة علقماً مر المذاق لا تطاق لسبب بسيط، هو أنها تفقد روحها، تفقد ما يحرك فينا حبها، إذ تصبح أكداساً وأكواماً من الأحداث الزائلة التي لا تخلب لباً، ولا تستهوي بصراً ولا سمعاً"(٢)

ومعنى هذا أن الخيال ملجأ يلوذ به الشاعر – آخذاً معه المتلقين لينجو بهم من عذابات الواقع الأليم، وليرتفع بهم في سماوات عليا محلقاً فوق همومهم وأحزانهم، ومحركاً فيهم الروح لتنطلق من إسارها، وتعيش فضاءها الوسيع.

ويعرف الشريف الجرجاني الخيال بقوله: "الخيال هو قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك، ومحله مؤخر البطن الأول من الدماغ"(٣)

ويقول: "المتخيلة هي القوة التي تتصرف في الصور المحسوسة والمعاني الجزئية المنتزعة منها.. وتصرفها فيها بالتركيب تارة، والتفصيل أخرى مثل إنسان ذي رأسين، أو

---

(١) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص ١٤١

(٢) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة د.ت، ص ١٧٢، ١٧٣

(٣) علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٩٨٤م، ص١٠٢

عديم الرأس.. وهذه القوة إذا استعملها العقل سميت مفكرة، كما أنها إذا استعملها الوهم في المحسوسات مطلقاً سميت متخيلة.. فمحل الحس المشترك والخيال هو البطن الأول من الدماغ المنقسم إلى بطون ثلاثة: أعظمها الأول ثم الثالث، وأما الثاني فهو كمنقذ فيما بينهما مزرد كشكل الدود.. والحس المشترك في مقدمه، والحافظة في مؤخره، ومحل المتخيلة هو الوسط من الدماغ"[١]

ثم يتحدث عن المخيلات بقوله: "المخيلات هي قضايا يتخيل فيها فتتأثر النفس منها قبضاً وبسطاً، فتنفر أو ترغب كما إذا قيل: الخمر ياقوتة سيالة انبسطت النفس ورغبت في شربها.. وإذا قيل: العسل مرة مهوعة: انقبضت النفس وتنفرت عنه.. والقياس المؤلف منها يسمى شعراً"[٢]

إذن فالخيال "هو الأداة اللازمة لإثارة العاطفة وإشعالها، وهو الذي يملك به الشاعر والأديب نفس السامع والقارئ، ويجعلها تتعجب وتطرب من مشاهد الصور في القصيدة"[٣]

وقد أدرك أسلافنا أهمية التخييل في بناء النص الشعري فأرجع إليه عبد القاهر الجرجاني الحذق والبراعة في التصوير، ففيه "يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ويبدي في اختراع الصور ويعيد"[٤]

بل لقد قدم بعضهم الخيال – في تعريف الشعر– على عنصر الإيقاع. فالشعر عند حازم القرطاجني: "كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخييل"[٥]

والخيال –كما هو معروف– جوهر العمل الشعري – والأدبي عموماً – فلا يذكر الشعر إلا مقترناً بالخيال، وإذا كان لا بد من تعريفه فهو: "تلك القوة التركيبية السحرية التي

---

(١) الجرجاني، التعريفات ص٢٠٠

(٢) الجرجاني، المرجع السابق ص ٢٠٦

(٣) محمد عبد المنعم خفاجي، النقد العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د.ت، ص ٤٤

(٤) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م، ص ٢٥٠

(٥) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م، ص ٨٩

تشيع نغماً وروحاً يمزج ويصهر المكان إحداها بالأخرى.. إنه حالة عاطفية غير عادية وتنسيق فائق للعادة"[1]

فالخيال إذن "أداة من أجل مزيد من الإضاءة للواقع"[2]

وليس بين الخيال والحقيقة تعارض أو تقاطع كما يظن بعضهم "فكلاهما عنصر فعال في مجال أوسع هو عالم الأشياء والأشخاص والأحداث ذلك العالم الدرامي النفسي"[3]

وذلك يعني أن "الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال"[4]

وهذا ما سبق أن أشرنا إليه من أن الصورة قد تتخلق في الحقيقة كما تتخلق في المجاز، ولكن طالما أنا بصدد دراسة الصورة، "فإن درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة"[5]

إن الشعر يتجه أساساً لمخاطبة "ملكة الخيال" عند الإنسان لا قوته العاقلة[6]

والخيال هو "أساس الصورة الأدبية مهما تكن درجته"[7]

بل إن أحد النقاد – معلياً من شأن الخيال – ليجعله: "عنصراً أساسياً في التصوير، وتعتبر الصورة معرضاً لإظهار قدرة الشاعر على استخدام ملكته التخييلية"[8]

والخيال يأتي في مقدمة القدرات التي تسهم في عملية الإبداع فهو قوة خالقة مبدعة تعمل على استثارة الرصيد الثقافي عند الشاعر، كما يقوم بخلق نوع من العلاقات الخاصة بين الأشياء الخارجية، وينتقي الأحداث، ويختار المواقف الصافية ويعيد تنسيقها، لتغدو مؤهله للبوح بما يريده منها"[1]

---

(١) أرشبيالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، ص ٥٣

(٢) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الثانية، د.ت، ص ١٤٧

(٣) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٦٣م، ص ٣٦

(٤) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٣٦

(٥) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ١٠

(٦) هـ. ب تشارلتن، فنون الأدب، تعريب زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥م، ص ٤٥

(٧) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٧٣، ص ٢١٣

(٨) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ٣٢٩

ولا يُكتفى من الشاعر أن يؤلف بين المتباعدات فحسب تأليفاً سطحياً، بل يجب أن يتعمق داخل الأشياء – وقبل ذلك يتعمق داخل نفسه – ثم يمزج ذلك كله بمشاعره، فالخيال هو الفضاء الذي ينتقل خلاله الفكر بحرية واسعة ليلتقط أطراف ما يبتدعه من صور، فيضم متناثرها حتى تعود خلقاً جديداً.

ولقد قسم "كولردج " الخيال إلى نوعين: خيال أولي وخيال ثانوي أو شعري، "أما الخيال الأولي فهو القوة الأولية التي بواسطتها يتم الإدراك الإنساني عامة، وأما الخيال الثانوي، وهو الخيال الشعري، فهو قوة تمكن الإنسان من الإدراك إلا أنها تتجاوز هذا إلى عمليه خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالي"(٢)

ويفرق "ورد زورث" بين الوهم وبين الخيال، فيقول: "فالتوهم يقوم بتعديل طفيف سريع الزوال، وقانونه متقلب مثل أعراض الأشياء ذاتها، كما أن آثاره مفاجئة عابثة، وقد ترابط الأمور اتفاقاً، أما المخيلة فملكة محولة مجردة مانحة وهي توحد وتجمع، ومن ثَمَّ تشكل وتخلق، وهي لا تعتمد على التعبير والتأثير، ولا تعتمد على الخصائص العابرة البارزة بقدر ما تعتمد على الخصائص الداخلية الكامنة"(٣)

ويحسن أن ننتبه إلى أن "الخيال ليس مرادفاً للإغراب والتوهم والتعمية، وكذلك ليس نوعاً من الشطح أو الضرب في المجهول أو الابتكار في السراب واللاشيء، أو الاعتماد على الوهم الخادع، ولكن الخيال الحق هو المتسم بالعمق مع الإيحاء في غير غموض ولا سطحية، وتغذيه العاطفة الجياشة في جميع مراحله ليعبر عن فكرة سليمة"(٤)

والباحث يقرر ذلك لأن السائد في أسواق الأدب الآن – في مذاهب الحداثة وما بعدها – عرض الصور المزدحمة الغامضة التي لا يمكن – بعد جهد جهيد – أن ندرك مراميها، مما جعل هناك انفصالاً بين الشاعر وبين المتلقي، والحق " أن الخيال الخالق البديع في الأدب: شعره، ونثره يبطل تأثيره إن لم يعرض علينا صوراً نفهمها في وضوح كتلك الصور

---

(١) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا القديمة، مكتبة الفلاح، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م، ص ٣٠

(٢) عدنان حسين قاسم، المرجع السابق، ص ٦٨

(٣) نقلاً عن: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ٥٩

(٤) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ١٤٤

السريالية والرمزية التي تشبه الزئبق، والتي لا تثبت لأفهامنا، ولا تثير فينا ما ينبغي أن يثيره الخيال من الخواطر الوجدانية"[١]

ولا يزال الناقد الكبير يقرر المبدأ نفسه بقوله: "إن الشاعر الكبير لا يحتاج بُعداً ولا إغراباً، ولا تغلغلاً في عوالم غريبة، إنما يحتاج إحساساً عميقاً بواقعنا وحياتنا وحياة الكون من حولنا وما انبث فيه من أسرار لا خصر لها، وحسبه أن يؤلف من ذلك كله تجربة تجمع أشتاتاً منه في رباط محكم يوثقه خيال حي نشيط يعرضها في خلق جديد، فنقول: إنه خيال رائع بديع"[٢]

ويعرف أحد النقاد الخيال بقوله: "الخيال هو القوة الموحدة المركبة والطاقة الحية التي تبعث الحقائق من جديد، أو هو الاتحاد بين قلب الشاعر وعقله، وبين مظاهر الحياة في الكون"[٣]

وحتى لا يشطح الخيال بالمبدع، أو يغالي المبدع في صياغته للصور، فإن النقاد أكدوا على ضرورة تدخل العقل في صياغة الخيال، يقول "كوليردج": إنه "قلما جرب إحساساً خالياً من التفكير، وقلما فكر فكرة خلت من الإحساس، فنشاط القلب والعقل كانا ممزوجين في نفسي إلى درجة عالية"[٤]

ويؤكد أحد النقاد الفكرة ذاتها بقوله: "فإنني أتصور أننا اقترينا من تقرير مبدأ هام شديد التأثير في فهمنا للصورة الشعرية وسعينا إلى تحليلها، وهو إطراح التصنيف المذهبي للشعراء، بل للقصيدة، والاهتمام بالصورة في ذاتها، ثم الجزم بدور العقل فيها"[٥]

ثم يتحدث النقاد عن طبيعة الخيال، وكيفية صياغته وتكوينه، "فالخيال – عند الأدباء – يقوم على شيئين: دعوة المحسات والمدركات، ثم بناؤها من جديد"[٦]

---

(١) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص ١٧٤
(٢) شوقي ضيف، المرجع نفسه، ص ١٧٥
(٣) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م، ص ١٤٥
(٤) رود ستريفور هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٦٣، ص ٤٩
(٥) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د٠ت، ص ٩٨
(٦) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص ١٦٧

ثم يفصل الناقد نفسه ما أجمله في النص السابق قائلاً: "الخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، وإنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها تختزنها عقولهم، وتظل كامنة في مخيلتهم حتى يحين الوقت، فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها"(١)

وينبه أحد النقاد أن "الخيال ينبثق من الانفصال بين الأنا والعالم، من إحساس الشخصية المرضي بحدودها، ومن طموحها الجاد لتخطي حدودها، ومضاهاة العالم، ومضاهاة الجوهر "(٢)

فمصدر الخيال – كما رأينا – ينبع من الرغبة في الانفصال بين الذات والعالم ورغبة الذات في التوحد مع هذا العالم، وكذلك مصدره أحاسيس الأديب، والرغبة في الوصول للأعمق من معاني الحياة، والخيال توحد وصهر، فهو الذي يجمع المتفرقات ويوحد بينها في تجانس وتلاؤم.

وقد وضع كثير من النقاد شروطاً للخيال الجيد مثل: ألا يتعارض الخيال مع العقل، وأن يؤدي الخيال دوره في التجسيم والتشخيص،وأن يكون ممزوجاً بالعاطفة، وأن يكون خيالاً مبتكراً، وأن يكون في صورة الإيحاء لا التصريح، وأن يتسم بالوضوح والعمق"(٣)

ويؤمن الباحث أنه يجدر بنا التخلي عن تصنيف الشعراء عند معالجة مسألة الخيال عندهم، فلنجعل من مواجهة النص الأساس في التصدي للعمل الشعري بدلاً من تصنيف الخيال، وتصنيف مبدعيه، فقد ألغى سي دي لويس "الفروق المزعومة بين الخيال الكلاسيكي والخيال الرومانسي، فهي تفرقة مصطنعة، فإن نقاط التداخل بينهما أكثر من نقاط الاختلاف، ويقتبس من الشاعر الرومانسي "شاي" مقولته الكلاسيكية عن الخيال: الخيال هو الوسيلة العظيمة للخير الأخلاقي، ويقتبس من الشاعر الكلاسيكي "سيدني" عبارته

---

(١) شوقي ضيف، المرجع نفسه، ص ١٦٧
(٢) غورغي غاتشف، الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٦ فبراير ١٩٩٠م، ص ١٣٣
(٣) راجع شروط الخيال الجيد في:
** محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د٠ت، ص ٤٤٨
** علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة د٠ت، ص ١٣٠

الرومانسية عن الخيال: وكيف انه يمنح الصورة قوة تتجاوز ما يمكن أن يمنحه الفيلسوف، إذ تصدم القلب وتنفذ إلى سويدائه"[١]

ويؤكد نفس الناقد على المبدأ ذاته في عبارة قصيرة ودالة في آن: "ليس في الصورة قديم وجديد، وإنما في الصورة أصيل وزائف"[٢]

فقيمة الخيال "ليست في كونه قديماً، أو حديثاً، وإنما قيمته في أنه يصور الحياة من حولنا في تناسق وترابط وصدق بحيث يأخذ المبدعُ المتلقين إلى سماوات أرحب، وعوالم أكثر جمالاً"[٣]

ويقول محمد حسن عبد الله: "حين نرغب في اجتياز تلك المسافة الشاسعة بين الكلاسيكية والسريالية مكتشفين للصورة الشعرية عند فلاسفة وشعراء هذه المذاهب، ومحاولين ربط الصورة باتجاه تحليلها عند النقاد على اختلاف مذاهبهم: العقل، العاطفة، الخيال، الطبيعة، الحقيقة الباطنة، اتحاد الذات والموضوع، الإيحاء الصوتي، التركيب اللغوي، هذه الكلمات هي المحاور الأساسية التي نوقشت على أساسها أهمية الصور في الشعر ومواد تكوينها والغاية التي تتوخاها، وقد يتحرك مركز الثقل من كلمة إلى أخرى في مرحلة أو عند شاعر لتصب في النهاية تحت العنوان الرئيسي: الشعر "[٤]

واللغة العربية لغة المجاز، وهي غنية ببلاغتها التي تناسب كل العصور، وتزيد الصورة الفنية تأثيراً وعمقاً وإيحاءً، يقول العقاد: "إن اللغة العربية لغة المجاز، والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارات في جوهرها الأصيل"[٥]

ويعرف عبد القاهر المجاز، فيقول: "المجاز: مفعل، من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً"[٦]

(١) نقلاً عن: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ٩٣
(٢) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق، ص ٢٣
(٣) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ١٤٧
(٤) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ٩٤
(٥) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، د٠ت، ص ٤٦
(٦) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٥٦

ويعرفه الإمام في موضع آخر بقوله: "كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز "[١]

ويفضل عبد القاهر المجاز على الحقيقة: "قد أُجمع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلاً، وأن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة"[٢]

وعن السؤال: هل المجاز أبلغ أم الحقيقة؟ يجيب حفني شرف: "يكاد الذين تعرضوا لدراسة الحقيقة والمجاز أن يجمعوا على أن المجاز أبلغ من الحقيقة لما فيه من خيال وجمال تصوير "[٣]

وفنون علم البيان تزداد أهميتها لأنها "تضم الوسائل الرئيسية التي رسم بها الأسلوب العربي وسنن العربية الصور الفنية"[٤]

ويقول ناقد آخر: "وعلم البيان يعلمنا كيف نصوغ الصورة الفنية وننوع الأسلوب لتظهر الدلالة المرادة بوضوح"[٥]

ويقول آخر: "تلتقي أهم التعابير البيانية التي تبتعد أكثر من سواها عن الدرجة الصفر للكتابة مع الصورة الشعرية وتجتمع كلها في المجاز والتشبيه"[٦]

وللمجاز أهمية كبرى لأن موضوعه "ينطوي على أهمية خاصة لعلاقته الحميمة بالتعبير الفني، وارتباطه بأنماط الصورة"[٧]

والمجاز يوضح الفكرة، ويعمق التجربة "فالاستعمال المجازي يلقي على الصورة ظلالاً وأواناً شتى حتى يجعلها تكاد تنطق بما شحنها به الأديب من إيحاءات وعواطف"[٨]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص ٣٢٥

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص ٧

(٣) حفني محمد شرف، الصور البيانية، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص ٧٩

(٤) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٢٦٤

(٥) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م، ص ٥١

(٦) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ٢٢

(٧) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ١١٩

(٨) حفني شرف، الصور البيانية، ص ٧٨

ومن ذلك نصل إلى أن الشاعر مصور ورسام، بل إنه بامتلاكه اللغة، وبامتلاكه الخيال أعظم شأناً منهما، وإلى هذا أشار عبد القاهر:"فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يصورها الحذاق بالتخطيط والنقش وبالنحت والنقر فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤنق وتدخل النفس من مشاهداتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه، فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنع من الصور ويشكله من البدع، ويوقعه في النفس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد"[١]

وسوف نفصل القول في الصفحات التالية عن أثر الخيال في الصورة الشعرية عند ابن حيوس "وأول ذلك وأولاه وأحقه أن يستوفيه النظر ويتقصاه: القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة؛ فإن هذه أصول كبيرة كأن جل محاسن الكلام – إن لم نقل كلها – متفرعة عنها راجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها، ولا يقنع طالب التحقيق أن يقتصر فيها على أمثلة تُذكر ونظائر تُعد"[٢]

أولاً: التشبيه:

النص الشعري يمثل عرضاً لعالم الفنان الذي يمتزج بالدنيا من حوله، فهو يصادف مشاهد ورؤى، ويقابل أصدقاء وأغراباً، ويقرأ ويستفيد من تجارب ومشاعر الآخرين، لكنه لا ينقل ذلك نقلاً مباشراً كعدسة التصوير الضوئي، وإنما ينقله ممزوجاً بعواطفه، ونظرته الخاصة، وكل ذلك بعد أن تتبلور رؤيته الخاصة للكون الفسيح من حوله.

والشاعر المبدع تتبدى – من خلال صوره – رؤيته للناس والأشياء بألوان جديدة ورؤى مغايرة، وبطريقة نافذة إلى سويداء القلب لينجح في إيصال رؤيته للمتلقي بطريقة موحية ودالة في آن.

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣١٧
(٢) عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص ٢٦

والتشبيه أسلوب من الأساليب البيانية، وهو ميدان واسع تتبارى فيه قرائح الشعراء والبلغاء، ولعله – هو والاستعارة – من أكثر أساليب البيان دلالة على عقل الأديب وقدرته على الخلق والإبداع.

والتشبيه في اللغة: "التمثيل، يُقال شبهت هذا بذاك أي: مثلته به، ويعرفه علماء البيان بقولهم: هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة من سياق الكلام"(١)

ويعرفه عبد القاهر بقوله: "علاقة تجمع بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها، أو في حكم لها ومقتضى"(٢)

ويعرفه العلوي بقوله: "التشبيه: أن يُقال هو الجمع بين الشيئين، أو الأشياء بمعنى ما بواسطة الكاف وشبهها"(٣)

ويعرفه صاحب الصناعتين بقوله: "الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، وقد جاء في الشعر وفي سائر الكلام بغير أداة التشبيه"(٤)

ويبين العسكري قيمة التشبيه عند أهل اللغة جميعاً: "والتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغنِ أحد منهم عنه، وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية ومن كل جيل ما يُستدل به على شرفه وفضله وموقعه من البلاغة بكل لسان"(٥)

ويستبعد أحد الباحثين أن تكون هناك صيغة جامعة مانعة لتعريف التشبيه، وذلك راجع لأمرين: "

الأول: أن التشبيه حدث معنوي، والحدث المعنوي ليس شيئاً مادياً محسوساً تدركه الحواس، فتصفه وصف العيان والملامسة والتذوق والشم.

---

(١) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٥

(٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٣٥

(٣) يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق التأويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠م، ج١، ص ٢٦٣

(٤) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية، د٠ت، ص ٢٣٩

(٥) أبو هلال العسكري، المرجع السابق، ص ٦١

الثاني: أن التشبيه – في جوهره – ثمرة مخيلة الإنسان التي يغذيها تباين النفوس، ويشبعها اختلاف البيئات، ويلونها تجدد التجارب، وما إلى ذلك من العوامل المتنوعة التي تتمنع على الحصر والتقليد"[١]

ولقد كان القدماء يولون التشبيه أكثر عنايتهم "فالفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة في صياغته اقترنت – لدى بعض الشعراء الأوائل – بالبراعة في نظم الشعر نفسه"[٢]

ويقول المبرد البصري: "والتشبيه جارٍ كثيراً في كلام العرب حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد"[٣]

ويؤكد أحد النقاد الرأي السابق بقوله: "وأما التشبيه فكان الصورة المفضلة عند جميع النقاد تقريباً؛ ذلك لأنهم – من جهة – رأوه اللون الذي جاء كثيراً في أشعار الجاهليين وكلامهم حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد، ولأنهم – من جهة أخرى – لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبوها"[٤]

ويبين أحد النقاد سر تفضيل القدماء للتشبيه، فيقول: "والإصابة والمقاربة ..... مصطلحان يمكن أن يندرجا تحت ما نسميه بالتناسب المنطقي بين أطراف التشبيه، لأنهما يرتبطان . في النهاية . بمدى التوافق الشكلي بين الأطراف"[٥]

ويؤكد ذلك رأي أحدهم: "أهمل معظم النقاد العرب القدامى الاستعارة، لأنهم كانوا اتباعيين، ينصاعون للعقل وأحكامه، والمنطق وقوانينه، فعظم عندهم التشبيه"[٦]

وأما عن التركيب اللغوي للتشبيه فإنه يقوم "على جزأين يذكران صراحة، أو تأويلاً، ولئن حُذف أسلوبياً أحدهما، فلقد يعد موجوداً من جهة المعنى"[١]

---

(١) أحمد مطلوب، وكامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص ١٢٦٧

(٢) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، ص ١٢٧

(٣) جابر عصفور، المرجع السابق، ص ١٢٩

(٤) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى ١٩٨٤م، ص ٤٢

(٥) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٢١٤

(٦) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص ١٠٧

فالتشبيه يقوم على طرفين لا يتحدان: المشبه والمشبه به، فيظل لكل منهما شخصيته المستقلة، ولذا: "فإن التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، ويوقع الائتلاف بين المختلفات، ولا يوقع الاتحاد"(٢)

والصورة التشبيهية – كجزء من التجربة الشعرية، وكملمح من ملامح شخصية المبدع وفنه – تتنوع أشكالها وتتعدد قوالبها تبعاً لظروف التجربة، والذي يهمنا دائماً الصدق الفني الذي هو الأساس في خلود التجربة ونجاح الصورة.

ويحسن بنا ألا نحاسب المبدع على كم التشبيهات، فاكتمال بنية التشبيه اللغوية "أربعة أركان"، أو اقتصاره على طرفين فحسب، أو ثلاثة إنما يرجع أساساً إلى حالة المبدع النفسية وقت إبداعه وإلى انفعالاته وحرارة عاطفته، ومهمتنا النقدية أن نتتبع الصور ونصلها بأواصر التجربة.

فالباحث لا يهتم بالتقسيمات البلاغية للتشبيه، ولا بالتقسيمات الفلسفية المنطقية؛ لأن " المنهج التحليلي التكاملي في الكشف عن أركان التشبيه، وعرض جوهره، وتجسيد فائدته هو الذي يستطيع أن يقدم لنا الصورة الحقيقية عن هذا الفن، بخلاف المنهج التقريري الشكلي الذي يقف بنا لدى ظاهرة، ويقدم لنا أجزاءه شتاتاً وتفاريق"(٣)

فإذا انتقلنا إلى شعر ابن حيوس فإننا سوف نتناول التشبيه عنده من خلال السياق، وموضحين البنية اللغوية والصورة التي أتى عليها ودوره في توضيح الصورة الكلية.

يقول الشاعر مادحاً (أنوشتكين الدزبري)، ومبيناً فضله على الشام:

كمْ بقُطْرَي دمشق من قَفرةٍ حصـ ـاءَ صارت خميلة خضراءَ

جادها من جميل رأيك نوءٌ قد كفاها أنْ ترقبَ الأنواءَ

فجنى أهلُهَا من الماءِ مالاً إنَّ ريَّ الثرى يُفيدُ الثراءَ (٤)

فأمير الجيوش الذي حارب الروم وانتصر عليهم، ثم هادنهم، فاستقر السلم في الشام، فتفرغ الناس لأعمالهم مطمئنين، فأصبحت الأرض الجرداء القحط شجرة خضراء زاهية،

---

(١) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر،سوريا،ودار الفكر المعاصر،لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م، ص ٧٢

(٢) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص ٢١٢

(٣) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي،دار الحوار، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م، ص ٢٤٥

(٤) ابن حيوس، الديوان، ص ١٠

والدور الرئيسي في هذه الصورة كان للتشبيه البليغ في عجز البيت الأول الذي تصورت فيه الأرض القحط فصارت – بفعال الأمير – شجرة خميلة يانعة، ولكن الشاعر لا يقف عند ذلك، بل يتخذ من هذه الصورة التشبيهية أساساً يبني عليه بقية الصور والمعاني، فهذا الخميلة الخضراء أصابها من جميل صنع الأمير مطر، فأينعت واغتنى الناس من ورائها، والتشبيه البليغ هو أعلى أنواع التشبيه المفرد لأنه "يُحذف منه الأداة ووجه الشبه، وقد يسميه بعض النقاد: التشبيه التام، أو التشبيه الشرعي"(١)

ويقول الشاعر مادحاً ناصر الدولة:

عـدل كُفيـتَ بـه العـداءَ يَضُـمُّه　　　عـزمٌ أقـامَ قيامـةَ الأعـداءِ

عـزمٌ إذا سـمع العـدو بـذكره　　　أغنـى غنـاء الغـارة الشـعواء (٢)

فابن حيوس يبين أثر عدل الممدوح على الرعية، فهذا العدل ضمن للأمير راحة البال بابتعاد الأعداء عنه، وحب الرعية له، وإن لممدوحه قوة عزيمة تغني عن شن الغارات الشديدة. ونلاحظ في عجز البيت الثاني التشبيه البليغ عن طريق المفعول المطلق، فيكفي العدو أنه إذا سمع بعزمه على الحرب أن يحل الرعب بساحته، ويُسمي علماء البلاغة هذا اللون من التشبيه: التشبيه بالمصدر، يقول ابن الأثير: "واعلم أن من محاسن التشبيه أن يجيء مصدرياً كقولنا: أقدم إقدام الأسد، وفاض فيض البحر، وهو أحسن ما استُعمل في باب التشبيه"(٣)

ومنه قول ابن حيوس:

سأصبر صبر الضب والماء ذو قذى　　　وأمشي على السعدان والذل مركب (٤)

ومنه قوله:

لصـددتَ عمَّـا رُمتُـهُ　　　صـدَّ الحليـلِ عـن الحليلـهْ (٥)

---

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ١٠٨

(٢) الديوان، ص ١٣

(٣) أحمد مطلوب وزميله، البلاغة والتطبيق، ٢٨٤

(٤) الديوان، ص ٣٥

(٥) الديوان، ص ٤٧٠

والمتأمل قصائد ابن حيوس يجد عجباً، فعلى الرغم من الطول الملحوظ للقصائد إلا أن الصور التشبيهية عنده قليلة جداَ، فمثلاً قصيدته في مدح علي بن منقذ، وهي القصيدة الثالثة في الديوان، وعدد أبياتها سبعة وأربعون بيتاً لا نجد فيها إلا ثلاثة تشبيهات٠

وكذلك من الملاحظ أن الشاعر لا يتبع الصورة التشبيهية بصورة تشبيهية أخرى تقويها، أو توضحها، أو تكملها، فيندر أن تقرأ بيتاً فيه تشبيه، ثم تجد تشبيهاً في البيت الذي يليه، ولعل الشاعر سار على ذلك لأنه يظن أنه استوفى المعنى والصورة في بيت واحد، ولا أظن ذلك صائباً؛ لأنه في أحايين كثيرة تكون النفس ظمأى إلى ما يستكمل الصورة التشبيهية التي بدأها إلا أنه يقطع ولا يواصل، ولا يرخي لقريحته عنانها٠

وهناك نوع آخر من التشبيه يسميه البلاغيون: التشبيه التمثيلي، وقد سُمي كذلك "لأن وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد"(١)

وإذا كان وجه الشبه صورة مأخوذة من متعدد، فإن الأمر يحتاج إلى إعمال فكر ودقة نظر، فكلما كان التشبيه كذلك كان أبلغ، وارتفعت به قيمة الصورة الفنية،ولذا وجدنا مِنَ البلاغيين مَنْ يُسميه "التشبيه الحاصل بتأول"(٢)

ويقول أحد النقاد: "إن التمثيل من ألطف أنواع التشبيه وأدقها وأكثرها إعانة على توضيح الفكرة وجلاء المعنى لأن وجه الشبه فيه يقع بين هيئات متعددة"(٣)

ويبين عبد القاهر سر البلاغة في هذا النوع من التشبيه: "والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر٠ ذلك أن مما يقتضي كون الشيء على الذكر وثبوت صورته في النفس أن يكثر دورانه على العيون، ويدوم تردده في مواقع الأبصار، وكل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن تُرى وتُبصر أبداً فالتشبيه المعقود عليها نازل مبتذل"(٤)

يقول الشاعر:

ثَنائي يُنْشي سامِعيه كأنَّني ... أُديرُ عليهِمْ منهُ صهباءَ سَلسلا (٥)

---

(١) علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة، د٠ت، ص ٣٥
(٢) حفني شرف، الصور البيانية، ص ١١١
(٣) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ١٧٨
(٤) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٥١
(٥) الديوان، ص ٥٣٧

فالشاعر يفخر بشعره أمام الوزير اليازوري، فيبين أن الناس يرتاحون لثنائه عليهم، وكأنه قد أدار عليهم خمراً، فانتشوا لها٠

ومنه قول الشاعر متشوقاً لدياره:

أحــنُّ لــدى المنــازل وهــي قفــرٌ كمــا حنَّــتْ لــدى البَــوِّ العَجُــولُ

وأَشْــــتاقُ الـــديارَ وســـاكنيها كمــا يشــتاقُ صــحتَهُ العليــلُ (١)

فالشاعر يحن إلى دياره حتى ولو كانت قفراً، مثلما يموت ابن الناقة، فتقوم العرب بحشو جلده قشاً، فتقوم الأم وترضعه وهي مشتاقة إليه، وهي صورة مأخوذة من البيئة العربية البدوية، وكذلك يحن إلى أهله وأصدقائه مثلما يشتاق العليل إلى صحته، ولا شك أن الشوق وقتها سيكون صادقاً وعظيماً٠

وكذلك قوله:

بَدا لا كما يَبدو النَّباتُ مِنَ الثَّرى ولكنْ كما يَبدو مِنَ الصَّدفِ الدُّرُّ (٢)

وعن بلاغة التمثيل يقول عبد القاهر: "واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشبَّ من نارها، وضاعف من قواها في تحريك النفوس لها، ودعا النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقصرت الطباع عن أن تعطيها محبة وشغفا٠٠"(٣)

وقد اعتبر عبد القاهر الجرجاني التشبيه الضمني فرعاً من التمثيل، فعندما تحدث عن التمثيل قال: "وعلى الجملة فينبغي أن تعلم أن المثل الحقيقي والتشبيه الذي هو الأولى بأن يُسمى تمثيلاً لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح ما نجده لا يحصل له إلا من جملة الكلام أو جملتين أو أكثر حتى إن التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقلياً محضاً كانت الحاجة إلى الجملة أكثر"(٤)

ويعلق أحد النقاد على كلام عبد القاهر: "يعطي الجرجاني التمثيل قدراً وافياً من الأهمية فيعتبره شاملاً لمعظم التشبيهات التي تقوم أطرافها على صور متعددة ويُنتزع وجه

---

(١) الديوان، ص ٥١٥

(٢) الديوان، ص ٢٤٥

(٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٠١

(٤) عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص ٩٦

الشبه فيها من مختلف هذه العناصر، وفي إطار كلامه عن التمثيل يعطي أمثلة متعددة هي من باب التشبيه الضمني"[١]

والتشبيه الضمني – عند البلاغيين – : "تشبيه لا يوضع المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يُلمحان في التركيب"[٢]

ومن أجل ذلك كان التشبيه الضمني أعلى أنواع التشبيه بلاغة لأنه قائم التباعد بين أطرافه، ويحتاج من المتلقي مزيداً من إعمال الفكر وإنعام النظر، ولأنه لا يحدث بين المفردات "فلا يكون التشبيه الضمني إلا بين صورتين، وكل صورة لا بد أن تكون مجسدة في جملة أو أكثر، فهو لا يقع إذن بين مشبه ومشبه مفردين، ولعل هذا هو سبب تسميته بـ (التشبيه الجملي) عند (ألبير هنري)"[٣]

يقول ابن حيوس في مديح الوزير البابلي:

مُعَظَّماً قبلَ تعظيمِ الإمامِ له ... والسيفُ يُخشى ويُرجى سُلَّ أو غُمِدا [٤]

فالشاعر المادح مُعجبٌ بالوزير، وهو في سبيل إظهار إعجابه يظهره أمامنا في صورة العظيم حتى قبل اختيار الخليفة له ليكون وزيراً له، ولعل هذه العظمة هي التي جعلت الخليفة يختاره، ويصور ذلك في صورة السيف الذي يُخشى من شجاعته في حال كونه في الغمد أو قد أشهره صاحبه.

ويقول مادحاً ناصر الدولة:

لا يَجْحدنَّكَها الحسودُ تَجَاهُلاً ... فالصُّبحُ لا يَخْفى على البُصراءِ [٥]

ومن أقواله في التشبيه الضمني أيضا:

عَلَوْتَهُمْ خَلْقاً وخُلقاً وهمةً ... وأيْنَ وِهَادُ الأرضِ مِنْ صَهْوةِ السَّما؟

ويوضح ابن طباطبا العلوي أن التشبيه قد يجيء على ضروب مختلفة: "والتشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها: تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى،

---

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١١١
وانظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٧٧، ١٠٣، ١٠٦، ١١٩

(٢) علي الجارم، وزميله، البلاغة الواضحة، ص ٤٧

(٣) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١١١

(٤) الديوان، ص ١٩٩

(٥) الديوان، ص ١٩

ومنها تشبيهه به حركة: بطئاً،وسرعة، ومنها تشبيهه به لوناً، ومنها تشبيهه به صوتاً، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض"[١]

فمن تشبيه الحسي بالحسي قول ابن حيوس:

أنـــتَ غَيْـــثٌ إذا اعتـــرى الأرضَ مَحْـــلٌ   ودواءٌ إذا اشـــــتكى الـــــدِّينُ داءَ [٢]

وقوله:

أمـــــواتُهُمْ بالـــــذِّكرِ كالأحيـــــاءِ   ولِحَـــيِّهِمْ فضـــلٌ علـــى الأحيـــاءِ [٣]

وقوله:

فمَـــرَّ كالسَّـــهمِ إســـراعاً لوجهَتِـــهِ   إنْ هِيْج عَنَّ وإنْ سِيلَ الجزيل حبَا [٤]

ومن تشبيه المعنوي بالمعنوي قول ابن حيوس:

هـــلِ العِيـــدُ إلا أيامُـــك التـــي   تُمَاثلُـــهُ فـــي حُســـنِهِ وتُنَاسِـــبُ [٥]

وقوله:

وأَشْـــــتاقُ الـــــديارَ وســـــاكنيها   كمـــا يَشْـــتاقُ صِـــحتَهُ العليـــلُ [٦]

وقوله:

وعَجْـــزُهُم عـــن أنْ تُـــراعَ بِحـــدِّهِم   كعجْـزِ الصَّبا عـنْ أنْ تَهُـزَّ يَلملمـا [٧]

ومن تشبيه المعنوي بالحسي قول ابن حيوس:

حَسَـــدٌ كحَـــرِّ النَّـــارِ مُنـــذُ عَـــرَاهُمُ   لا زالَ غَصَّـــــهُمُ ببـــــردِ المـــــاءِ [٨]

وقوله:

(١) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص ٣١

(٢) الديوان، ص ٩

(٣) الديوان، ص ١٥

(٤) الديوان، ص ٢٤

(٥) الديوان، ص ٣٣

(٦) الديوان، ص ٥١٥

(٧) الديوان، ص ٥٥٨

(٨) الديوان، ص ١٥

(٩) الديوان، ص ٣٨

خلائــقُ كالمــاءِ الــزُّلالِ وتحتهــا   مــنَ العـزمِ والإقـدامِ نــارٌ تَلهـبُ [٩]

وقوله:

واللَّــومُ مثـلُ الـريحِ يــذهبُ ضَـلَّةً   ويَزيــدُ نيــرانَ المحــبِّ تَضَــرُّمَا [١]

قصيدة كأنموذج للتشبيه

وسوف يقدم الباحث في السطور التالية تحليلاً لقصيدة كاملة من شعر ابن حيوس، وهذا التحليل سيكون لجميع صور القصيدة مركزين على الصورة التشبيهية لإبراز دورها في البناء الفني، وكذلك لبيان علاقتها بغيرها من الصور:

وهذه القصيدة لابن حيوس في مدح أمير الجيوش (أنوشتكين الدزبري)، يذكر هدنته للروم سنة ثمان وعشرين وأربعمائة، تلك الهدنة التي أبرمت بين صاحب مصر آنذاك المستنصر بالله العلوي وبين ملك الروم، وهي قصيدة طويلة تضم واحداً وتسعين بيتاً من الشعر قال فيها ابن حيوس:[٢]

عـاذ بالصـفح مـن أحـب البقـاء   واحتمـى جاعـل الخضـوع وقـاء

من أراد من الروم أن يعيش بسلام بادر إلى الهدنة وإلى إعلان خضوعه واستسلامه ليقي نفسه الموت، وقد عبر عن الهدنة بقوله: "عاذ بالصفح" ومحتمياً بالخضوع، وكأن الخضوع شيء مادي يقيه، تصوير رائع وتعبير عن الهدنة بصورة فنية رائعة، فقد استخدم ابن حيوس الاستعارة المكنية في بداية البيت وآخره "عاذ بالصفح"، و"الخضوع وقاء" واستخدم الكناية عن صفة: كراهية الموت بقوله: "أحب البقاء" لا الموت، إنما الحياة، فأعطى صورة رائعة لموقف يراه نصراً لهم، وليس ذلك فقط إنما تمادى في الفخر وتوبيخ الروم فقال في البيت الثاني:

فلتـــنم أمـــة المســـيح طـــويلاً   كــف مــن يمنــع العـدى الإغفــاء

"فلتنم" توبيخ لهم، فقد "كف" من الذي كان يمنعهم "النوم" لا ليس هناك نوم مع وجود هذا القائد العظيم، إنما "الإغفاء"، انظر اختيار الكلمة "الإغفاء" وما تعطيه من معنى، أنه فعلاً حرص على توضيح المعاناة التي كانت الروم تعانيها من هذا الممدوح، فقد كف عن قتالكم وقتلكم فناموا نوماً طويلاً وعبر بكلمة "طويلاً" على مدة الهدنة فهو نوم طويل، والسبب

---

(١) الديوان، ص ٥٣٩

(٢) الديوان، ص ١

أنهم كانوا لا ينامون إلا قليلاً خوفاً من هذا الأمير الذي كان يحرمهم الإغفاء إنه مَلِكٌ تهابه وتخشاه كل الملوك وتسعى إليه لترضيه.

ثم تأتي الصورة التشبيهية البليغةُ، فكل الملوك تسعى إلى رضائه وتطلبه بكل وسيلة ذلك المريض الذي قاسى وعانى من شدة المرض واحتار فيه الأطباء فهو يطلب الصحة بكل جهد فلقد أتى بمقارنة وصورة قريبةٌ جداً من ذهن السامع أو القارئ صورة ذلك المريض العليل ليزيد بها توضيحاً للصورة ثم يضيف:

ملــك يطلــب الملــوك رضـــاه مثلمـــا يطلـــب العليـــل الشـــفاء

قســـمت راحتـــاه جـــوداً وفتكـــاً فـــي الأنـــام الســـرّاء والضـــرّاء

امتداد للصورة، ميزتان اثنتان تميزانه عن غيره، استعمال شكل آخر "المجاز المرسل" في قوله: "راحتاه"، ثم يقول:

مـا بهرت العقول يا معجز الآيات إلاّ لتجمـــــــــــع الأهـــــــــــواء

وكذلك استخدم ابن حيوس المجاز في قوله: "العقول" التي انبهرت به فقد استطاع أن يجمع الكل على اختلاف أهواءهم ومتطلباتهم ورغباتهم على حبه.

ثم يرجع للتذكير بالصفح فيقول:

هدنــةُ بقـت النفـوس علـى الـروم فكانـــــوا بشـــــكرها أمليـــــاء

ويقول: ما جعلت نفوس الروم باقية هي الهدنة ولولاها لذهبت أرواحهم وفارقتهم، فواجب شكرها من قبل الروم، كانت سبب لحياتهم.

وفي بيت وراء هذا البيت يوضح أن الروم تفهم بطريقة واحدة هي الأفعال:

وإن استعجم المقـال فـذي الأفعـال قـــد أصبـــحت بـــه فصحـــاء

وقد استخدم ابن حيوس هنا الاستعارة فقال: "الأفعال...أصبحت فصيحة" بدل الإنسان فهو الوحيد الذي يوصف بها، ثم قال:

لـم يفـد رأيُ مـن يصـانع بالشـيء رجـــاءً ن يمنـــع الأشـــياء

إنّ الرأي الصحيح هو هذا الرأي الذي يستطيع به أن يوقف الروم على طغيانهم وجبروتهم قتال أو هدنة وصلح عن قوة.

ولتوضيح تلك الآراء غير الصحيحة والتي يقومون بها، قيامهم بتقديم الهدايا، وقد أمنوا بها خوفاً من أنها تمنع الأعداء قتالهم وقد ظنوا عن يقين أنهم فعلوا الفعل الصحيح وأنهم اهتدوا إليه وهذا تلخيص قوله:

أمنوا بالإهداء ما خيف من هذي العوادي حتى لظن اهتداء

ويستمر ابن حيوس واصفاً هذه الأعمال "الإهداء" بأنها "أخذ" وليست هدية "إعطاء" وإنهم لا يعدونها "لا يَعُدّوا" خسراً، إنما الخسارة في رأيهم أثناء اللقاء "وهي الحرب"، فكانوا يخافون منها وكانوا يغفلوا تلك "الإهداء" و"الإعطاء" دفعاً للحرب، فيقول:

نظر ثبت الممالك فيهم رُبّ أخذٍ تخاله إعطاء

لا يعدوا هذي المنائح خسراً إنما الخسر لو عزمت لقاء

وملك الروم لا يريد جزاء، إنما هو تكفيه رضا أمير الجيوش عن هذه الهدنة:

لن يريد الجزاء منك عليها ملكهم حسبه رضاك جزاء

سلّ منه سيفاً على غير الأيام واجتاب نثرةً حصداء

ويستمر ابن حيوس مشيداً بهذا الأمير وما قام به وهي "الهدنة" فهي أعظم طب واحداً عم كل الأعضاء، وهذا الرأي رد العداوة أي عداوة هذا الدين وداداً، وبحلم عفو ملك الأحرار أي أصبحوا عبيد له بفعل ذلك العمل وبهذا العمل فك الأسرى، وقد أصبحت ملك وتحكمت بالجيش وحكمتهم برغم أنك لم تجهز للمعركة ذلك الجيش ولم تختر قائداً للواء أي ولم تعقد لواء الجيش للحرب، إنما تم كل ذلك بسبب "هدنة" بل أكثر من ذلك بكثير فأقم شامخاً قاهراً فائزاً بالآراء تقتل الأعداء كل هذا الكلام المختصر في مجموعة أبيات من قصيدته تلك:

يا مبيد الأحقاد أعظم طبٍّ واحد عم نفعه الأعضاء

وبرأي رد العداوة في الدين وداداً واستأصل الشحناء

وبعفوٍ أنيل فاستملك الأحرار عفواً واستنقذ الأسراء

حزت حكم الجيوش فيهم وما جهزت جيشاً ولا عقدت لواء

فأقم وادعاً فما زلت بالآراء تفني العدى وتبقي العداء

بل أكثر من ذلك، فعملك أصبح آيات ترشد وتعظ وتهدي:

وعظتهم آياتك اللائي حطّت عن رجال الخلافة الأعباء

وكناية عن قوة رأيه قال:

قَتَلْتَ مـن دنـا مـن الحـرب جهـلاً وأخافـــت أخبارهـــا مـــن تنـــاءى

أي تلك الهدنـة مـات جهـلاً من اقترب من الحرب، وأمـا من بعد فقد مـات خوفـاً من أخبار "الهدنة" ثم يذكر ابن حيوس حادثة للتدليل على قوة ممدوحه، فقال:

وكــــلاب إذ صـــــبحتهم بيـــــومٍ أكثـــــر القتـــــل فـــــيهم والســــباء

بنـو كـلاب خيـر دليل لمـا فعلت فيهم من كثـرة القتلـى وكثـرة الأسرى والسبايا، ومـن الجانب الجمالي نقول: إن ابن حيوس لـه طريقة تلاحظ بوضوح في كل شـعره، إنـه يعطـي صـورة كليـة ثم يأتي بصـورة جزئيـة داخلها أو متفرعة منها وهكذا، فمثلاً علـى ذلك بعد أن أعطى في البيت السابق تلك الصورة وما فعله في بني كلاب يوضح ذلك ويقول تم ذلك عن طريق أنه ذهب لهم في طريقٍ تخلو من الأشياء التي تحجزهم من أن ينظروا إليهم إنما ذهب إليهم بجيشه غيـر مستعملاً أي شـيء يسترهم حتـى يصـلوا إلـى عدوهم، إنما ذهبوا إليهم وهـم يمشـون "البـراح" دون سـتر إلـى عـدوهم، فيقـول: إنـه لا يسـتطيع أن يحـارب الطـارد مـن لا يستطيع مواجهة الطرداء، وفي ذلك عندما قال:

فـي كمـاةٍ تمشـي البـراح إلـى المـوت إذا دبـــــت الكمـــــاة الضـــــراء

كيـف يقـوى علـى محاربـة الطـارد مـــــن لا يواجـــــه الطـــــرداء

ويقول: كان في تقدم قبيلة بني كلاب "عامر" إطراء لك وقد أحسنوا بما فعلوا من تقدمهم ذلك وقد استخدم الشاعر كلمة "عامر" على سبيل المجاز وهو يريد قبيلة "بنو عامر":

كـــان إقـــدام عـــامرٍ لـــك إضـــراء وقـــــد أحســـــنوا هنـــــاك الـــــبلاء

وبعد ذلك يستخدم الشـاعر أسلوبـاً آخر وهو التعجب وذلك ليزيد من انتباه السـامع أو القارئ إلى ما يرمي إليه، فيتعجب من ذلك القائد الذي حاز على كل ألقاب النصـر وهلل وكبـر لـه غيره بأنـه فاتح وذلك كلـه بسبب تلك الهدنـة فـاعتبرت نصـراً وفتحـاً أضيف إلـى فتوحاته كل ذلك التهليل والمكانة العالية والفخر بالفتح والنصر كل ذلك وهو لم يذهب ولم يشاهد المعركة أي حاز كل ذلك بالهدنة فقط فيقول فيه:

عجبـاً للـذي حـوى مفخـر الفتـح ولمّـــــا يشاهـــــد الهيجــــــاء

فأقامـت ولـو أقمـت علـى السـخط لجـــاءت فـــي أهلهـــا شفعـــاء

حـين رأوا السـيوف لـم تغـن شـيئاً أغمـــــــدوها وجـــــــردوا الآراء

وقد فعلوا ما فعلوا عندما أيقنوا أن المعارك ليست الحل ولا تغني عنهم شيئاً "رأوا السيوف" التجأوا إلى الهدنة، وقد استخدم ابن حيوس شكل بلاغي في توضيح تلك الصورة، استخدم الكناية "رأوا السيوف" وهنا كناية عن الحرب، واستخدم أيضاً الاستعارة وهي "جردوا الآراء" ثم قال:

رهبوا أن يكون حربك للملك	**انتهاءً فاستعطفوك ابتداء**
وأناخوا بكل المنى حين ألفوا	**في يديك الآراء والإجراء**
فسقيت المنى من الأمن رياً	**وركزت القنا اللدان ظماء**
هبك أعطيتهم أماناً أعديت	**إلى أشرف الخلال العطاء**
منةٌ علمت ذوي البخل الجود	**وسنت للعادمين الوفاء**
فعلوا ما حباك مجداً فلم أدر	**اعتماداً أتوه أم إخطاء**

كل هذه الأبيات تكاد أن تعطي صورة واحدة كبيرة بداخلها أجزاء تعطي كل منها صورة مستقلة عن الأولى، ففي مجملها تتكلم عن الهدنة، وبتفصيلها تتكون صور أخرى بداخلها فقال: "رهبوا" وهي كلمة تحمل معنى الرهبة والخوف من شيء ذلك هو المظفر أمير الجيوش فقد خافوا أن يكون حربك لهم ولملكهم انتهاء لهذا الملك لذلك سارعوا إليك للهدنة وطلب عطف دون حربك، وقد استخدم محسنات بديعية لتزيين البيت، فقد استخدم لفظتي "انتهاءً" و"ابتداءً"، مع استخدام شكل بلاغي آخر وهو الاستعارة في البيت الثاني حينما قال: "وأناخوا" وهي تستعمل للجمال إذا أرادوها أن تنام أو أن تجلس، أي أوقفوا بك الموت القادم إليهم بتلك الهدنة، ذلك عندما رأوا أن كل ما يتمنوه وكل ما يخافون منه عند هذا القائد، وفي لقطة سريعة يصور ابن حيوس أن ذلك كله تم بسرعة وها هو هذا القائد يرد على أمانيهم وكأنه كان يعرف ما يدور بخلدهم، فقام مباشرة بعمل وهو أمنهم وزاد على ذلك بأن رعاهم حتى يحققوا ما تمنوا فأبعدت الرماح والسلاح التي كانت ظماء لدمائهم وقد كرر الاستعارة كما رأينا في البيت الثالث مع استعمال "رياً" وتطابق تلك الكلمة مع "ظماء".

ثم قال: "هبك" هب أنك فعلت ذلك وأنت فعلت ذلك فعلاً بإعطاء أماناً فقد فعلت أحسن الخلال بإعطائك إياهم الهدنة، وهي عطية "منَّة" عملت البخلاء كيف يكون العطاء وأيضاً أول مرة تحصل فبينت لغيرك كيف يكون الوفاء، وقد تعلم أولئك الملوك منك ذلك "فعلوا" ما

زادك مجداً، وهنا وصف لحالهم بعد أن تعلموا منه كيف تكون حسن العادات والمعاملات فأقدموا على عمل زاد الممدوح مجداً حين:

حين فكوا أسرى فأحرزت أجراً   وأنالوا وفراً فحزت ثناء

فلهذا أطلقتهم من إسار الخوف   بعضاً مناً وبعضاً فداء

فاشكر الآن للمساعي اللواتي   جعلت في إسارك الطلقاء

ولتقريب تلك الصورة استخدم ابن حيوس الاستعارة في أكثر من مكان "فحزت ثناء" و"إسار الخوف" "فاشكر للمساعي" كل ذلك لتوضيح هذه الصورة التي استخدم فيها ابن حيوس ألفاظاً سهلةً ومعنىً قريب، ثم قال:

وإذا رمت غايةً بعدت نيلاً   أخذت الظبى بها كفلاء

لو تيممت أرض خفان يوماً   لأحلت الزئير فيها عواء

في هذين البيتين تصوير رائع، فبعد أن أوضح أن الممدوح لا تصعب عليه غاية، وإن أرادها حتى وإن بعدت أعدّ ما جعل تلك الغاية الهدف قريب أعدّ الرماح والسيوف، والسلاح كاملاً كان كفيلاً أن يضمن له تحقيق تلك الغاية حتى أنك "وهنا تشبيه تمثيلي" لو أردت الأرض المشهورة بكثرة الأسود "أرض خفان" لو توجهت إليها لأصبحت تلك الأسود ذئاب وهذا إن دل على شيء إنما يدل على قوة بأس ممدوحه، وهو يريد أن يقول أنه لا توجد أرض حتى وإن كان بها جنداً مشهورين وكأنهم أسود لو أردتها لكانوا ذلك الجنود الأقوياء أصبحوا أذلاّء، وإنهم لأطاعوك في كل ما تأمرهم به "عطفوا دهرهم بعطفك"،

عطفوا دهرهم بعطفك علماً   أنه لن يشاء حتى تشاء

بل أضاف شيئاً آخر على طاعة هؤلاء كأنهم وجهوا دهرهم لما تريد أنت رغم أن المتعارف عليه عندك وعندهم أن الدهر يأتمر بأمرك "لن يشاء حتى تشاء"

فقد بث ابن حيوس الروح في العصر وجعله يسمع ويستطيع باستخدام الاستعارة مرتين في البيت "عطفوا دهرهم" لن يشاء، فهؤلاء كانوا:

عرف الناس منهم الحزم قدماً   فلهذا سموهم حكماء

لم تزل تقهر العدى فلهذا   كلما أنجبوا استزدت سناء

يحرزون المدى وتذهب بالحمد   فما يربحون إلا العناء

ويستمر ابن حيوس ذاكراً خصال أولئك النفر الذين كانوا أسود فيقول إنهم عرف الناس منهم الحزم في اتخاذ القرار والقوة في المضي "الحزم قدماً" لذلك أسموهم "بالحكماء" ولكن أين لهم ذلك فأنت بقهرك العدو زاد نورك وعلا شأنك فكل عملهم وإن بدا لهم إنهم "أَنْجَبوا" فقد ترفع اسمك عنهم علواً كثيراً فما زاد ذلك من تعبهم وما زاد ذلك إليك إلا رفعة فتراهم يحمدون أفعالك، وينتقل ابن حيوس إلى الممدوح مرة أخرى فيشبه بالسيف:

أيُّ حَيْــفٍ وللخلافــة ســيف	**تســتمد الســيوف منــه المضــاء**
فلتفــاخر بحــده بعــد علــم	**أن صــفوا الحيــاة ممــا أفــاء**

ففي البيت الأول يشبه بالسيف وليؤكد ذلك أضاف للتشبيه استعارة فنراه نوع في تقريب تلك الصورة باستخدامه ذانك النوعين من الأشكال البلاغية وتلك تبين لنا ازدحام الصورة في البيت على عادة شعراء عصره المولعين بذلك، ثم قال: "فلتفاخر" بقوة مضاء هذا السيف "بحده" لأن هذه الحياة وما فيها من عيشة صافية ذلك مما تركه هو لنا، وفي التفاتة يوجه الحديث إلى الممدوح فيقول له:

ما تخلفت عن صلاح لهذا الدين	**مــذ ظلــت تخلــف الخلفــاء**
رقتهــم بالإبــاء والنصــح فالآبــاء	**مــنهم توصــى بــك الأبنــاء**
وأنبت الغنى لهم عن جميع الخلق	**قــد صــادفوا لــديك الغنــاء**

فالشاعر يعتبر أن ممدوحه من الخلفاء "وفي ذلك لمحة إلى المذهب المتبع في الدولة الفاطمية" "مذ ظلت تخلف الخلفاء" وأنت موجود من ذلك الوقت الخليفة الغائب في نظر الباطنية فقد أذهلتهم بالسمو والرفعة في المكانة والشموخ والعزة في الوصف "رقتهم بالإباء" ذلك أبهرهم، فالآباء توصي أبناءها بمكانتك وبموعدك.

وقد استخدم ابن حيوس لإظهار الصورة في الأبيات السابقة الجناس في كل من "تخلفت" و"تخلف" في البيت الأول وكذلك "الغنى" و"الغناء" في البيت الثالث، وفي صورة تشبيهية قوية جداً يقول:

توقــد النــار فــي الظــلام ولكــن	**لــيس يجلــو الهزيــع كــابن ذكــاء**
ما سبق الكفاة في الأمد الأبعد	**إلاّ لتــــعدم الأكفــــاء**
خاب راجي العلو يا عضد الدولة	**مــذ أحــرزت يــداك العــلاء**

يقول: في الليل وفي شدة الظلام توقد النار لإجلاء الظلام ومهما أوقدت من نار لطرد ذلك الظلام فإنه يطرد لوقت قصير ومسافة قصيرة ولكن إذا جاء الصباح فإن ذلك الظلام يتلاشى وبسرعة، ومن خلال هذا البيت يريد أن يقول الشاعر إن كثيراً من الملوك في الأرض وكثيراً من القادة وكلهم ليسوا مثلك، كما أن من يوقد النار ليس مثل الصبح وفي البيت الثاني يقول: إنك ليس لك أحد كفوءاً لك لهذا السبب بدت الإكفاء وقد خاب كل من كان يرجو العلو لأن العلو أحرزته أنت في البيت الأخير، ثم يقول:

ولمــــن يبتغـــي عقوقـــك ظـــن   عودتـــــه صـــــفاتك الإكـــــداء

مــن بغــى أن يعــز سـلماً وحربـاً   فليقـــــارع قراعـــــك الأعـــــداء

يـا أميـر الجيـوش لا عـدمت منـك   أميـــــراً يستخـــــدم الأمـــــراء

ومن ظن أنه يريد أن يخرج عن طاعتك والتي رمز لها بلفظة "عقوقك" والعقوق للوالدين إن من يخرج عن طاعتك كأنه خرج عن طاعة والديه فقد تعود أن يلقى الإخفاق بسبب الصلد والعنف الذي يواجه به من قبلك، فمن يريد أن تكون له العزة في السلم وفي الحرب فليقارع الأعداء كقراعك، واستخدم ابن حيوس في ذلك أيضاً التشبيه البليغ، والبيت الثالث يضمنه دعوة بالبقاء على الدوام فأنت كل الأمراء عبيد لك، فلتبقَ لنا أميراً ثم يقول:

فإذا ما الأصحاب خامت عن الأرباب   كانـــــوا بســـــيفه عتقـــــاء

أنـت غيـث إذا اعتـرى الأرض محـل   ودواءٌ إذا اشـــــتكى الـــــدين داء

فضـت حتـى علـى التـراب نـولاً   وفككـــت العنـــاة حتـــى المـــاء

وفي صورة تشبيهية بليغة حذف فيها الأداة يصور ممدوحه بأنه غيث "أنت غيث" تشبيه بليغ مع صورة أخرى تشبيهية أيضاً، وأنت دواءٌ، تشبيه بليغ أيضاً مع صورة ثالثة ولكنها استعارية "اشتكى الدين" ازدحام للصور في بيت واحد، بل ممدوحه تعدى ذلك فهو أكثر من حبات الرمل، وذلك صوَّره في صورة استعارية أيضاً فقال: "فضت" والإفاضة للماء وأيضاً تحكمت حتى الماء بافتكاكك من العداء "عين بردى" ثم ينتقل من هذه الصورة التي جاءت عرضاً إلى الحديث والتعمق في تلك الصورة، فكثرة الماء في هذه العين جعلته يشك بأن هذا الماء ليس من عين بل هو بحر، فتأتي صورة أخرى وهي تشبيه عزمه بالسيل فيقول: لم نكن نعرف أن في العزم قوة السيل، تذهب الجبال فيه "جفاء"، فكل هذا أو أكثر نلحظه في أبياته هذه:

أفعينـــاً حفـــرت أم هـــو بحـــر ... بـــان لمـــا كشـــفت عنـــه الغطـــاء

لـم نخـل قـط أن فـي العـزم سـيلاً ... تـذهب الراسـيات فيـه جفـاء

فمـن النـاس مـن يقـول تعـالت ... همـة تتـرك الجبـال هبـاء

ومـن النـاس قائـل لـيس يسـتنكر ... أن تجـري البحـار النهـاء

أثـر سـوف تـنقض حقـب الـدهر ... ولـم تسـتطع لـه إخفـاء

ويختتم هذه الصورة بنتيجة طبيعية عنده وهي أن هذا سيبقى أثراً على مر الزمان يتدارسه من جاء بعدك وتقف لهذا المنظر الملوك ناظرة عاجزة فالملوك رأت من قديم وجوب عمل ما عملت ولكنهم وقفوا عاجزين عن أن يفعلوا شيئاً:

قـد رأت رأيـك الملـوك وعجـزاً ... تركـوا مـا أتيـت لا إلغـاء

لأفضـت الأمـواه حتـى لخيـل الصـيف ... ممـا سـقت فـروة شتـاء

كـم بقطـري دمشـق مـن قفـرة حصـاء ... صـارت خميلـة خضـراء

حادهـا مـن جميـل رأيـك نـوءٌ ... قـد كفاهـا أن ترقـب الأنـواء

فجنـى أهلهـا مـن المـاء مـالاً ... إنّ ري الثـرى يفيـد الثـراء

كم أرض قفرة بدمشق صحراء جرداء أصبحت جنة خضراء وذلك بفضلك ومن جميل رأيك أصابها المطر من يدك جعلت تلك الأرض تستغني عن أن تنتظر السحب والرياح ماذا تفعل بها فجنوا أهلها من ماء يديك مالاً أغناهم عن ماء المطر وانتظارهم للمطر وتركوا الانتظار لغيرهم فليمشوا وليتحسسوا الماء من السحاب.

فليشـم غيرنـا السـحاب فقـد ... أنشـأت فـي الأرض ديمـة وطفـاء

نعمـة عمـت الـبلاد وأخـرى ... فـي ابـن سـيف قـد عمـت الأحيـاء

ثم قال:

فانكفـا مطلقـاً ولـو غيـرك الطالـب ... إطلاقـه لطـال ثـواء

وإذا الخطـب طـال فـي دفعـه الخطـب ... وأعيـا فصـلته إيمـاء

منـه فـي عـدي قـد جعلـت الغمـاء ... عـنهم وفاقـت النعمـاء

عظمـت موقعـاً ومازلـت بـالآلاء ... قدمـاً تُطّـرزُ الآلاء

فقوله: "نعمة عمت البلاد" وهي عين "بردى" وأما قوله: "وأخرى ...عمت الأحياء" إشارة إلى الأعداد الكبيرة من الأسرى التي اشترطها المستنصر بالله العلوي صاحب مصر على

ملك الروم والتي تقدر بحوالي خمسة آلاف أسير، عمت الأحياء، ويسترسل ابن حيوس في تصوير ذلك الموقف فقال لو غيرك طالب بإطلاقهم "لطال ثواء" إقامتهم طالت فالزمن يسمع كلامك فيقول حتى "الخطب" الأولى وهي المصائب، حتى المصائب لو طالت، وصعب على الزمن "الخطب" "الثانية" دفعتها بإيماء بإشارة، فهذه منّة وعطية فاقت كثرة النعم، ومازالت النعم تتزايد كل يوم:

كل يوم تسدي إليهم يداً بيضاء	**تلوى بأزمة سوداء**
فتغمد سميه منك بالرأفة	**والعفو محسناً إن أساء**
ملحقاً بالإحسان معناً بكلب	**ليكون الحيان فيه سواء**

وعلى عادة شعراء عصره تكثر المحسنات البديعية فيستعمل اللفظة أكثر من مرة في البيت مثل كلمة "الندى" فيقول:

قد أصم الخطوب من حيث نادى	**ملك بالندى يجيب النداء**

ويستمر في تعديد أفعال هذا الملك الذي في نداه أصم الخطوب جعلها صماء لا تسمع من قوة صوته فهذا الملك يجيب من ناداه بالخير "الندى" وقد استعمل الاستعارة هنا في قوله "أصم الخطوب" فالصمم يصيب الإنسان والكائن الحي والخطوب شيء معنوي ولكنه يظهر قوة ممدوحه بث فيها الحياة وجعلها تسمع فتطيع وتخاف الخطوب من ممدوحه، ويقول بعدها:

فتدارك حشاشةً لم تدع منها	**صروف الزمان إلا ذماء**
وإن استنفذت جرائمه الرحمة	**فاصفح حمية وإباء**
ليس ذلك الملك راضياً إن ترى الروم	**لعرب من بعدها خفراء**
خلفتك الملوك فيهم ولكن	**مثلما يخلف الظلام الضياء**

يقول: إن "استنفذت جرائمه" أي الزمان فاصفح حمية قبلية وإباء "وبعزة"، ومن ثم تأتي صورة تشبيهية رائعة حيث شبه ممدوحه في خليفة الملوك مثلما يخلف الضياء الظلام، أي بمعنى كالذين سبقوك ملوك وأنت خلفت أولئك الملوك ولكن عملك وملكك ومملكتك تختلف عليهم كلياً، كما يأتي الضياء بعد الظلام، وما في النهار من سعى وأمن ودفء...الخ، أتت مقارنة مع من سبقك من الملوك.

ثم وفي إشارة إلى الأثر الباطني في شعره يقول:

لـم تـزل مبـدعاً فلـم أدْر إلهـاما — عرفـت الإعجـاز أم إيحـاء

أم صـار السـمو قسـمك مـن علـم — مـن قبـل آدم الأسمـاء

فتجـاوز ركـوب جـرد المـذاكي — أنفـاً منـه وامـتط الجـوزاء

ميزتـك الأفعـال عـن عـالم الأرض — فـلا غـروأن تنـال السـماء

ثم ينتقل الشاعر إلى نفسه واصفاً ما غمر به أمير الجيوش من جود حتى يشبه وجوده قبل أن يأتي إلى أمير الجيوش وبعد أن أنعم بقربه فيقول: "غير ملومٍ تارك الرشح" ويقصد لا يلام من يترك قطر الماء إذا وجد الماء المنهمر "من أصاب الرواء" الماء العذب المتدفق الكثير، ويتمنى دوام عيشه في جناب أمير الجيوش إلى أن يقول: فوقانا بك الله المصائب هذا ما أجمله في آخر هذه القصيدة:

غمرتنـي آلاء جـودك حتـى — لـم تـدع لـي فـي العالميـن رجـاء

فرفضـت الـورى وغيـر ملـوم — تـارك الرشـح مـن أصـاب الـرواء

دام عيشـي فـي ذا الجنـاب هنيئـاً — فليـدم فـي ذراه شـعري هنـاء

حسـنت فـي العيـون مـرأى مسـاعيك — وطـابت بيـن الـورى أبنـاء

خلـق الله فيـك مـا شـئت فضـلاً — فليقـل كـل مـادحٍ مـا شـاء

قـد مـلأت الأرض العريضـة عـدلاً — فمـلأ أهلهـا السـماء دعـاء

فوقانـا الأسـواء فيـك جميعـاً — مـن وقانـا بقـربك الأسـواء

كانت هذه إحدى القصائد التي قالها ابن حيوس في مدح أمير الجيوش أنوشتكين الدزبري، والذي لازمه ابن حيوس طوال حياته، وهذه القصيدة تبين شعر ابن حيوس في هذا القائد ليس إلاّ ولم تختر هذه القصيدة بأنها الأفضل كما اختيرت القصيدة الثانية والتي عدها محقق هذا الديوان بأنها أحسن قصائد ابن حيوس، وذلك مما سوف نلاحظه إن شاء الله عند الحديث عن الشكل الثاني من الأشكال البلاغية وبالتحديد في القصيدة المختارة هناك.

والملاحظ هنا قلة الصورة التشبيهية بصورة كبيرة، فالقصيدة واحد وتسعون بيتاً، ليس فيها سوى تسعة تشبيهات فحسب، والأمر الآخر أن هذا الشاعر كثيراً ما يعتمد على الصور الحقيقية، أي التي تتخذ من الحقيقة أساساً لها دون اعتماد على الخيال، ولا شك أن القادر على صياغة الصورة الحقيقية هو الشاعر المقتدر.

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور التشبيهية عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:[1]

أ – أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع التشبيه	عدده	نسبته
التشبيه المفرد	١٦٣	٤٠,٨%
التشبيه التمثيلي	٩٦	٢٤%
التشبيه الضمني	٧٢	١٨%
التشبيه البليغ	٦٨	١٧,٢%
المجموع	٣٩٩	١٠٠%

ومن قراءة هذا الجدول وصل الباحث إلى:

أولاً: الصورة التشبيهية قليلة بصفة عامة عند ابن حيوس، فعلى الرغم من ضخامة ديوانه المكون من جزأين يقعان في ستمائة وسبعين صفحة، لم يعثر الباحث – بعد جهد – إلا على ثلاثمائة وتسعة وتسعين تشبيهاً، وهو عدد قليل بالنسبة لضخامة ديوان ابن حيوس وطول قصائده٠

ثانياً: غلب على صوره التشبيهية صورة "التشبيه المفرد" وهو التشبيه باستخدام الأداة، وغالباً يُذكر فيه وجه الشبه، ولذا اعتبره البلاغيون أقل أنواع التشبيه بلاغة لأنه أكثرها وضوحاً، ويبدو أن الشاعر لم يكن يريد كد ذهنه فلجأ لهذه الصورة البسيطة من صور التشبيه، أو لأنه كان شاعراً مطبوعاً فلم يتمهل في رسم صوره٠

ثالثاً: سبق التشبيه الضمني التشبيه التمثيلي على الرغم من أنه أصعب في صياغته ويحتاج إلى مهارة واقتدار في بنيته، ولعل السبب – عندي – هو رغبة ابن حيوس المحمومة في صوغ الحكمة، والتي كانت من مظاهر اقتدار الشعراء وقتها٠

(١) راجع جدول إحصاء الصور التشبيهية، ص ٩٠

رابعاً: جاء بعد ذلك التشبيه التمثيلي، وهو أيضاً يحتاج إلى جهد في بنائه فنياً، ثم تلاه – أخيراً – التشبيه البليغ، وهو وإن عدَّ البلاغيون صورة من صور التشبيه المفرد، إلا أنه أعلى منها بلاغة لأنه قائم على حذف الأداة ووجه الشبه.

ب – جاءت الصورة التشبيهية في شعر ابن حيوس – في أغلبها – مفردة، بمعنى أنه يستوفي صورته في بيت واحد، وقليلة في شعره هي الصور الممتدة والتي تنثال فيها الصور وتتتابع.

ج – يُغرم ابن حيوس بأبيات الحكمة ولعلها السبب في قطع صوره التشبيهية وعدم استمرارها وإطالتها.

د – يذكر ابن حيوس في صوره التشبيهية ما يزيد الصورة جلاءً ووضوحاً، فبعد أن يعرض الصورة التشبيهية يتبعها بشرح لأحد ركنيها: المشبه، أو المشبه به مما يعمق أثرها في نفس المتلقي.

هـ – تتشابه وتتكرر الصور التشبيهية عند ابن حيوس – وسنعرض لذلك عند الحديث عن المعجم الشعري له – ولعل السبب – في رأي الباحث – أنه لم يتقلب في فنون الشعر وأغراضه، وإنما غلبت عليه قصيدة المديح، فمن أجل ذلك نجد تكراراً في صوره التشبيهية.

وسوف يعرض الباحث في الصفحات التالية جدولاً بإحصاء صور ابن حيوس التشبيهية:

م	البيت الذي ورد فيه التشبيه		نوع التشبيه	ص
١	ملك يطلب الملوك رضاه	مثلما يطلب العليل الشفاء	تمثيلي	٤١٢
٢	لو تيممت أرض خفان يوماً	لأحلت الزئير فيها عواء	ضمني	٧

٣	توقد النار في الظلام ولكن	ليس يجلو الهزيع كابن ذكاء	تمثيلي	٨
٤	أنت غيث إذا اعترى الأرض محلٌ	ودواءٌ إذا اشتكى الدين داء	بليغ	٩
٥	فضت حتى على التراب نوالاً أفعيناً حفرت أم هو بحر لم نخل قط أن في العزم سيلاً	وفككت العناة حتى الماء بان لما كشفت عنه الغطاء تذهب الراسيات فيه جفاء	تمثيلي	٩
٦	خلفتك الملوك فيهم ولكن	مثلما يخلف الظلام الضياء	مفرد	١١
٧	وتَحكُّم الأيام منذ ردعتها	عن جورها كتحكم الأُسَرَاءِ	مفرد	١٣
٨	عزم إذا سمع العدو بذكره	أغنى غناء الغارة الشعواء	بليغ	١٣
٩	ولقد أعدوا للخطوب صوارما	ليسوا وأنت إذا عدت بسواء	ضمني	١٤
١٠	تذكى مصابيح الظلام علالة	أبداً وما يجعلوه كابن ذكاء	ضمني	١٥
١١	ما غيظ من يبغي محلك صلةً حسد كحر النار منذ عراهم	إلا كغيظ ضرائر الحسناء لا زال غصهم ببرد الماء	تمثيلى	١٥
١٢	أمواتهم بالذكر كالأحياء	ولحيهم فضل على الأحياء	مفرد	١٥
١٣	وأرى مشبهكم بأهل زمانكم	كمشبه الإصباح بالإمساء	تمثيلي	١٦
١٤	ولأنت في الرؤساء غير مطاول	وكذلك ابنك في بني الرؤساء	مفرد	١٦
١٥	فليعل أبناء الملوك كما حوى	أسنى الحباء وعد في الحياء	مفرد	١٧
١٦	فاجعله مثل الشمس ينفع وقعها	وضياؤها ومكانها متنائي	مفرد	١٨
١٧	فتمل من وشي القريض ملابساً	طرزتها بجلالةٍ وعلاء	بليغ	١٩
١٨	سأملأ الأرض من شكر يقارن ما	أوليتني رضي الشانيك أو غضبا	بليغ	٢٢
١٩	في الممحلات غمام لا يقال ونى	وفي الحروب حسام لا يقال نبا	ضمني	٢٣
٢٠	فمرّ كالسهم إسراعاً لوجهته	إن هيج عن وإن سيل الجزيل حنا	مفرد	٢٤

٢١	ويشـبه التـرك إقدامـاً ومحميـةً	فـإن دعـاه وفـاءٌ عـاود العـرب	تمثيلي	٢٤
٢٢	وخوفـوا النـاس فارتاعـت ملـوكهم	تـروع السـرب لمـا عـارض السّربا	ضمني	٢٤
٢٣	فأنتمـا فيـه سـيفا عصـمة وردى	أمضى من المرهفات والباترات شبا	بليغ	٢٥
٢٤	أسـافلها فـي أبحـر مـن أكفكـم	طمـت وأعاليـها نجـوم ثواقـب	بليغ	٣٠
٢٥	تظـل المعـالي فـي سـواكم غـرائباً	ذوات نفـارٍ وهـي فـيكم ربائـب	ضمني	٣١
٢٦	هـل العيـد إلاّ بعـض أيامـك التـي	تماثلـه فـي حسـنه وتناسـب	بليغ	٣٣
٢٧	ولـم يبـق ممـا كـان إلاّ بقيـة	تجـيء كمـا جـاء الجهـام وتـذهب	تمثيلي	٣٤
٢٨	مواصـلة كأحـلام نائـم دنـا بعـدها مـن قربهـا فكأنهـا	وإن لام فيهـا عـاذل ومـؤنب من الصد تسبى أو من الهجر تسلب	مفرد	٣٥
٢٩	سأصبر صبر الضب والماء ذو قذى	وأمشي على السعدان والذل مركب	بليغ	٣٥
٣٠	وكـل فتـى كالخيزرانـة دقـةً	يـراع بـه ليـث الشـرى وهـو أغلَـبُ	مفرد	٣٥
٣١	ولسـت كمـن أنحـى عليـه زمـانه تلـذ لـه الشـكوى وإن لـم يقـد بهـا	فظـل علـى أحداثـه يتعتـب صـلاحاً كمـا يلتـذ بالحـك أجـرب	مفرد	٣٥
٣٢	فأحرزتهـا طفـلاً فمهـدك كعبـة	يلـوذ بهـا الراجـي وناديـك مكتـب	بليغ	٣٨
٣٣	خلائـق كالمـاء الـزلال وتحتهـا	مـن العـزم والإقـدام نـار تلهـب	مفرد	٣٨
٣٤	ثبـت ثباتـاً لـم يكـن لابـن مسـلم	وأتيـت صبـراً لـم ينلـه المهلـب	ضمني	٣٩
٣٥	وبـين اللهـى والواهبيهـا تناسـب كذا البأس في أهل الغناء مقسم	فمـن أجـل ذا فيهـا خبيـث وطيـب ومـا يسـتوي فيهـا علـي ومرحـب	ضمني	٤١
٣٦	عـدلت إليـك والبـلاد رحيبـة	لمرتادهـا لكـن صـدرك أرحـب	ضمني	٤١
٣٧	إذا صـاغ مـدحاً خلتـه مـن مزينـة	وتحسـبه مـن عـذره حـين ينسـب	ضمني	٤١

٣٨	قواف هي الحمر الحلال وكأسها	لساني ولكن بالمسامع تشرب	بليغ	٤١
٣٩	إذا أنشدت ظل الحسود كأنه	بما ضُمِّنَتْ من بارع الحمد يثلب	مفرد	٤١
٤٠	كأنما التبر بحر فاض فاغترفت وكل ماضٍ تدين المرهفات له	منه الكسي والعتاق القب والقبب تجني السلامة من حديه والعطب	مفرد	٤٤
٤١	تسمو الإمارة إذ تعزي إليك كما	تسمو تميم بن مر حين تنتسب	تمثيلي	٤٦
٤٢	ولست تذخر مما أنت كاسبه	إلاّ كما ذخرت من مائها الحب	مفرد	٤٨
٤٣	يد لمعتزها من منعها حرمٌ نوالها كهتون الغيث منتجع	كما لمعترها من بذلها نشب وما حمت كعرين الليث مجتنب	مفرد	٤٩
٤٤	أنيَّ وأوبته للصوم موجبةٌ	ووجهُهُ كهلال الفطر مرتقب	مفرد	٤٩
٤٥	ضراغم تفرس الأبطال شردها	عما أرادت هزبر يفرس النوبا	ضمني	٥١
٤٦	حتى مضى ملكهم يشكو وغى بلغت شكوى الجريح الذي أعيت سلامته	فيه رضاك ولم يبلغ بها أربا لا مثل ما يتشكى الغارب القتبا	بليغ	٥٢
٤٧	ولو تمهل مردية أتوك به	إتيان جن سليمان بعرش سبأ	تمثيلي	٥٢
٤٨	رجوا به الغاية القصوى فلا عجب كأن أنفسهم أتباع مهجته	إن استطارت عصاهم بعده شعبا وصدق إقدامهم من بعض ما سلبا	مفرد	٥٣
٤٩	فقارعوا عارضاً عمت مواطرة كطارد إبله والأرض مخصبة	ويمموا لمسح برق طالما كذبا يبغي سباخاً يرجي عندها العشب	ضمني	٥٥
٥٠	مازال يسمع أشعاري ويمدحها	حتى عددت عطاياه الجسام ربا	ضمني	٥٧
٥١	فخر المدائح أن تهدي إليك كما	فخر الفضائل أن تدعي لهن أبا	تمثيلي	٥٧
٥٢	كانوا حديداً في الوغى لكنهم	لما أصطلوا نار المظفر ذابو	بليغ	٦١
٥٣	كالليل لا برق الأسنة خلب وتماطرت خيل اللقاء كأنها	فيه ولا لمع النصول سراب غيث تصوب والقتام سحاب	تمثيلي	٦٢

٥٤	فخلنا شموس وجاراتها	شموساً سحايبهن النقب	بليغ	٦٥
	جمعت بها بين ماء السحاب	وماء الرضاب وماء العنب		
٥٥	وقد جلل الأرض غيم القطار	وجاء الثرى عارض منسكب	مفرد	٦٦
	كجود المظفر سيف الإمام	وعدته المصطفى المنتجب		
٥٦	أرى دولة الحق أضحت رحى	تدور بسعدٍ وأنت القطب	بليغ	٦٧
٥٧	لقد سل منك إمام الهدى	حساماً يقد إذا ما ضرب	بليغ	٦٨
٥٨	فحين أتوك يجرونها	كتائب مثل سطور الكتب	تمثيلي	٦٨
	برزت لها فمضت كالنعام	ثناها الغضنفر لما وثب		
٥٩	وقد كان نجمهم طالعاً	فلما طلعت عليهم غرب	ضمني	٦٩
٦٠	عزائم تظلم صبح العدى	على أنها في الدياجي شهب	بليغ	٧٠
٦١	بأس تحوط الغريب الأجنبي به	كما تذود الأذى عن جارك الجنب	مفرد	٧٢
٦٢	ونائل ظلّ ذو وفرٍ كمفتقرٍ	فيه الغداة وناءٍ مثل مقترب	مفرد	٧٢
٦٣	كذلك النار في نفع وفي ضررٍ	ميمم نورها مرهوبة اللهب	مفرد	٧٢
٦٤	يبث في كل أرضٍ للعدو نأت	ذكراً يقوم مقام الجحفل اللجب	ضمني	٧٤
٦٥	وعاد بعد بلوغ الجو منعكساً	كأنمتا جاد تلك الأرض من سحب	مفرد	٧٥
٦٦	تفرق الجمع لمّا أقبلت زمراً	تفرق السرب لما ريع بالسرب	بليغ	٧٥
٦٧	كالطير تحمل آساداً تظللها	طير مواردها قاني الدّم السرب	تمثيل	٧٥
٦٨	كأن مجدك وهو الدهر في صعد	من فرط إسراعه ينحط في صبب	تمثيلي	٧٦
	ملكنا ملك مولى عز مقدرة	وحطتنا حانياً كالوالد الحدب		
٦٩	كم سبقت الجارين في حلبة المجد	وكلوا وما شكوت لغوبا	مفرد	٨٠
	لا كما يسبق المجاري المجاري	بل كما يسبق الشباب المشيبا		
٧٠	يا جامع الأضداد في كسب العلا	من أين لي قلب كقلبك قلب	مفرد	٨١

٧١	نـافيتهم بمسـاع مـن أُعيـن بهـا كمـا تنـافى الثريـا والثـرى رتبـاً	فكـل مرمـى بعيـد رامـه كثـب لا مثلمـا يتنـافى الصـفر والـذهب	تمثيلي	٩١
٧٢	طلق المحيا بحيث الحرب عابثة	كـأن جـدّ الـوغى قدامـه لعـب	مفرد	٩٢
٧٣	قـول يضـاعف بعـد الـدار قيمتـه	كالمسك يـزداد قـدراً حـين يغتـرب	تمثيلي	٩٦
٧٤	ولأبقـين علـى عـديٍّ مثلمـا	أبقـى حبيـب فـي بنـي عتـاب	مفرد	١٠٠
٧٥	مسـترجعاً بالمرهفـات ممالكـاً	لـولاك مـا عضـت بهـا غصـابها	ضمني	١٠١
٧٦	قصـر إذا رامـت الشـعراء وصـفه فـي كـل فتـر منـه حـرب لـم تـدع كثـرة مهـاواة الرجـال مثيـرة تحمـى الرُمـاة بهـا حقائقهـا ولـم فتـرى الأسـود بـه فـوارس حيث لا	عجـزت وقصـر دونـه إطنابهـا مـن قاتلتـه سـيوفها وحرابهـا بظبـي صـوارمها وقـل ضـرابها يسـطع فـراق قسيهـا نشـابها تعـدو ولا تفـرى الطلـى أنيابهـا	ضمني	١٠١
٧٧	والمُلْـكُ لا يبقـى إلاّ كمـا	يبقـى علـى وجـه المـدام حبابهـا	مفرد	١٠٣
٧٨	والـروم ثابتـة كمـا زعمـت إذا	ثبتـت علـى وقـع السيوف رقابهـا	ضمني	١٠٣
٧٩	ولا أقلـع النـوءُ الـذي أنـت غيثـه	فلسـنا نـرى عامـاً بظلـك مجـدبا	بليغ	١٠٦
٨٠	ونبـت الوهـاد كـان قبلـك ذاويـاً	فلمـا أتيـت أخضـر مـا تنبـت الربـا	ضمني	١٠٦
٨١	أنـاس سُـقُوا دَرّ الإبـاء لينتخـوا	كمـا سـقي المـاء الحديـد ليَصـلُبا	تمثيلي	١٠٧
٨٢	ولـو كنـت أرجـو أن تقـوم مدائحي	بأيسـر مـا تـأتي لأشـبهت أشـعبا	مفرد	١٠٩
٨٣	ولـولاك لـم يقحـم جـواد بمـأزق بحيث التقت سمر القنا وصدورهم عنـاق يزيـل الشـوق عـن مستقره بيـوم أحـم الجـو حـام وطيسُـهُ	ولا فتكـت فـي الأسـد تلـك الثعالب وبـيض المواضـي والطلـى والترائب يـرى واصـلاً وهـو القطـوع المجانـب كـأن حصـاه مـن تلظيـه ذائـب	تمثيلي	١١٠
٨٤	وعانـق فيهـا مـبغض لبغيضـه	كمـا اعتنقـت يـوم اللقـاء الحبائـب	تمثيلي	١١١

<table dir="rtl">
<tr><td>٨٥</td><td>سماعهم فيها الصليل وخمرهم</td><td>دم القوم لا ما استحلب الكرم حالب</td><td>بليغ</td><td>١١١</td></tr>
<tr><td>٨٦</td><td>يصول ولو أن النجوم كتائب</td><td>ويعطي وكف الجدب للستر جاذب</td><td>بليغ</td><td>١١٢</td></tr>
<tr><td>٨٧</td><td>بمقالٍ لا أستزيد به زلفى
سائرٍ لا يزال يشكر نعماه</td><td>ولا أبتغي عليه ثوابا
كما يشكر الرياض السحابا</td><td>تمثيلي</td><td>١١٨</td></tr>
<tr><td>٨٨</td><td>ومنيت أماناً كدينك دنيه</td><td>ولو أمهلته البيض الفاك كذّابا</td><td>مفرد</td><td>١٢١</td></tr>
<tr><td>٨٩</td><td>حويت صفات الكلب إلاّ حفاظه</td><td>ففي الأمن هراراً وفي الخوف هربا</td><td>ضمني</td><td>١٢١</td></tr>
<tr><td>٩٠</td><td>لا تعمل الرك في استئصال شأفتها
وانهض لنصرتها في أسد ملحمة</td><td>فإنما الشام جسم رأسه حلب
كأن جد المنايا بينهم لعب</td><td>بليغ</td><td>١٢٩</td></tr>
<tr><td>٩١</td><td>أمواله مرفوضة كعداته</td><td>وصلاته مفروضة كصلاته</td><td>مفرد</td><td>١٣٦</td></tr>
<tr><td>٩٢</td><td>جعلوا الكاسات بيضاً</td><td>والرياحين رماحا</td><td>بليغ</td><td>١٣٦</td></tr>
<tr><td>٩٣</td><td>قصدتهم من سابق عزمات
صادقات كأن بين المنايا</td><td>لا تعدى سهامها الاقصادا
يوم تنضي وبينها ميعادا</td><td>تمثيلي</td><td>١٤١</td></tr>
<tr><td>٩٤</td><td>يدل ولم يدلل على نهج سؤدد</td><td>كذاك النجوم الزهد تهدي ولا تهدا</td><td>مفرد</td><td>١٤٦</td></tr>
<tr><td>٩٥</td><td>تفرق فيهم سؤدد فجمعته</td><td>وزدت كما أربى على الخبب الشد</td><td>مفرد</td><td>١٥٥</td></tr>
<tr><td>٩٦</td><td>سقاني غمام هاطل ما انتجعته</td><td>فاغنى كما أغنى عن الثمد العد</td><td>مفرد</td><td>١٥٧</td></tr>
<tr><td>٩٧</td><td>لا كالرجال تباينوا لكن كما</td><td>يتباين الموجود والمفقود</td><td>مفرد</td><td></td></tr>
<tr><td>٩٨</td><td>يا كعبة الجود التي طفنا بها</td><td>فلنا ركوع حولها وسجود</td><td>ضمني</td><td></td></tr>
<tr><td>٩٩</td><td>يا سيف من عصيانه وولاؤه</td><td>جعلا شقياً في الورى وسعيدا</td><td>ضمني</td><td></td></tr>
<tr><td>١٠٠</td><td>ورفعت ناراً كلما أوقدتها
هي نار إبراهيم للباغي الندى</td><td>زادت بها نار العدو خمودا
لكن على الباغي تشب وقودا</td><td>ضمني</td><td>١٦٧</td></tr>
<tr><td>١٠١</td><td>ومتى سللت ظبي فما كانت لها</td><td>هاماتهم عند اللقاء غمودا</td><td>ضمني</td><td>١٦٨</td></tr>
</table>

١٠٢	فلئن حصرت فإن عذري واضح	إن لست أبلغ للسما تحديدا	ضمني	١٧٠
١٠٣	ألفيتهن جواهراً منثورة	وعلى القوافي أن يصرن عقودا	بليغ	١٧١
١٠٤	لقد أظهرت مذ غبت عنها كآبة	دمشق كأن لم يخل من صارم غمد	مفرد	١٧١
١٠٥	مضيت كما تمضي الصوارم في الطلى	وعدت كما عادت إلى الأجم الأسد	مفرد	١٧١
١٠٦	فلو لم يكن بأس المهلب كاسباً	له العز ما أعطته طاعتها الأزد	ضمني	١٧٤
١٠٧	بك انذعرت ربد الحوادث رهبةً	كما انذعرت من خيفة القانص الرُّبدُ	تمثيلي	١٧٦
١٠٨	وما أنشدت إلاّ انبرى كل عالم	يقتول لهذا الجيد يصلح ذا العقد	ضمني	١٧٧
١٠٩	لتختار آفاق الدنى دون أهلها	كما لك فيهتا دونهم وحدك الحمد	مفرد	١٧٨
١١٠	لقد طاح الرجاء بطغلبك	وكم أملٍ إلى أجل يقود	ضمني	١٨١
١١١	كأشدق عبد شمس إذ تبقى	تراثاً لم يخلفه سعيد	تمثيلي	١٨١
١١٢	لقد لاقوا بنصرتهم قريشاً	كما لاقت بأشقاها ثمود	تمثيلي	١٨٣
	ولو أن النعام بك استجارت	لخافت من عواديها الأسود		
١١٣	فكيف ومستجيرك أحوذى	تحداه الحتوف فلا يحيد	مفرد	١٨٥
	تفرد وهو مجتنب مخوف	كما يتجنب الحي الحريد		
١١٤	تخالفت الرفاق بها إليهم	كما اختلفت على التجر النقود	تمثيلي	١٨٦
	وحلّ الموصل المنصور يثني	بسطوته ونخوته الوفود		
١١٥	وقد شهدت منابرها بحق	ملائكة السماء به شهود	تمثيلي	١٨٧
	وسوف تضاف بغداد إليها	كما انضافت إلى عدن زبيد		
١١٦	أضفت إلى الجَدّ اجتهاداً ولم تكن	كمن ترك الجدَّ اتكالاً على الجَدّ	تمثيلي	١٨٩
١١٧	وكل ثقيل السمع من مستغيثه	فداعيه من قرب كداعيه من بعد	مفرد	١٩٢

الرقم	الصدر	العجز	النوع	الصفحة
١١٨	أياً من نفوس الخلق بعض هباته	تعذر من يسدي النوال كما تسدي	مفرد	١٩٤
١١٩	ويا من يرى بالقاصديه كما يرى	أخو صبوة بالوصل في عقب الصد	تمثيلي	١٩٥
١٢٠	لقد مدح الأجواد في كل موطن	وما وجدوا بالمكرمات كذا الوجد	مفرد	١٩٥
١٢١	وإن خطير ملكه وصفيه	بربعك نوءا رحمة كوكبا سعد	تمثيلي	١٩٥
١٢٢	وزارةٌ لوت الأعناق خاضعةً فارقتها لا كغيث صد عن بلد	لعزها وعهدنا ليَّها صيدا يشكو الظمأ بل كروح فارقت جسدا	تمثيلي	١٩٨
١٢٣	معظماً قبل تعظيم الإمام له	والسيف يخشى ويرجى سل أو غمدا	ضمني	١٩٩
١٢٤	والمال كالرمح لا يُرجى لصائنه	ثناءٌ جاعله في أُسرة قصدا	مفرد	٢٠٣
١٢٥	مناقب عجز من رام اللحاق بها	كعجز من رام أن يحصي لها عددا	مفرد	٢٠٣
١٢٦	كقائلٍ بلسانٍ لم يحطه فم أو عاشقٍ وصل المعشوق هجرته	وصائلٍ بذراعٍ زايلت عضدا مستيقظاً وهو وصال إذا هجدا	مفرد	٢٠٤
١٢٧	وطريدة للدهر أنت رددتها	قسراً فكنت السيف يقطع مغمدا	تمثيلي	٢٠٤
١٢٨	فتح تقدم كل فتح قبله	ليكون في الآفاق مثلك مفردا	ضمني	٢٠٦
١٢٩	وعصائباً كانوا أسود خَفِيَّةٍ	فأحلتهم مثل النعام مشردا"	تمثيلي	٢٠٦
١٣٠	وهي المآثر لن ينال بعيدها	من لم يطب كأبي المظفر مولودا	تمثيلي	٢٠٩
١٣١	أنت الحسام الذي لا ينتضي أبداً	إلاّ لذل ضلالٍ أو لعز هدا	بليغ	٢١٣
١٣٢	حتى كأن جناباً قبل مصرعه	وصاك إذ باين الدنيا بمن ولدا	تمثيلي	٢١٥
١٣٣	كانوا جبالاً مثّلاً وكأنهم	في ذي الزعازع إذ عصفت رماد	تمثيلي	٢١٨
١٣٤	فليحذروا ملكاً تخلت عنوة	لسطاه عن أجماتها الآساد	ضمني	٢٩١
١٣٥	هل للأواري مصحر من بعد ما	سمعت بأسد الغاب كيف تصاد	ضمني	٢١٩

١٣٦	نعمان هذا العصر أنت وإنني	في حيث ينتسب القريض زياد	ضمني	٢١٢
١٣٧	وإن كنت أسلاهم عن البيض كالدمى	فإنك بالتقوى أشدهم وجدا	تمثيلي	٢٢٣
	وسيف حمى الآفاق وهو بغمده	فكيف إذا صار النجيع له غمدا		
١٣٨	وأرسلها سوم الجراد مغيرة	تخر جبال الأرض من وقعها هدا	بليغ	٢٢٥
	حسام صروف الدهر بعض ما كفت	مضاربه والأمن من بعض ما أجدا		
١٣٩	قعدت والقوم قائمون كما	قمت بصرف الخطوب إذ قعدوا	مفرد	٢٢٨
١٤٠	عزمك سيف لديه منصلتٌ	وأنت تاجٌ عليه منعقد	بليغ	٢٣١
١٤١	خلَفْتَ أجوادَهم كما خلفَ النا	عقَ بالبينِ مُطربٌ غَرِدُ	تمثيلي	٢٣٠
١٤٢	كم واردوك الردى فما صدروا	عنه ولكن ردوا كما وردوا	مفرد	٢٣١
١٤٣	وإنك من كيدهم آمن	كما أَمن الباز كيد النغر	مفرد	٢٣٥
١٤٤	وتغضي على الذنب لا رهبةً	كما احمرَّت البيض لا من خفر	تمثيلي	٢٣٩
١٤٥	وتهتز عند استماع المديح	كما اهتز في الروع عضب ذكر	تمثيلي	٢٣٩
١٤٦	يعف إذ ما خلا مثلما	تعف ويعفو إذا ما قدر	مفرد	٢٣٩
١٤٧	يفوتان فيما أفاد الثناء	لمع البروق ولمح البصر	ضمني	٢٣٩
١٤٨	وما العيد إلاّ كعاف أتاك	أحمدته ورده والصدر	مفرد	٢٣٩
	وما طالب الدر من بحره	كمن ظل يطلبه من نهر		
١٤٩	ومعتاضه المثل في ذا الزمان	معتاضةٍ صحفاً من فكر	مفرد	٢٤٠
	لها أَرج كنسيم الرياض	وافى رسيل نسيم السحر		
١٥٠	وإن الذي يبتغي عدّها	كما لمبتغي عد قطر المطر	تمثيلي	٢٤١
١٥١	فمرت بك الشقراء تسمو تحلقاً	كما حلقت فتخاء يجذبها وكر	تمثيلي	٢٤٤

١٥٢	أرى المجد عقداً أنت واسطة لـه	وعـن جانبيـه صـالح وفنـا خسـروا	بليغ	٢٤٤
١٥٣	عواديـه مـدٌ يُحْـدِثُ العفـو جـزره	وجـــدواه مـــدٌّ لا يعقِّبـــه جـــزر	ضمني	٢٤٥
١٥٤	بدا لا كما يبدو النبات من الثرى	ولكن كما يبدو من الصدف الدر	تمثيلي	٢٤٥
١٥٥	ولـم تـك فيـه كـابن هنـدٍ فإنـه	بغى فبغى ما لم يخلف لـه صخر	مفرد	٢٤٥
١٥٦	فجاء كما يهدي إلى الروض صيب الحيا	لا كما يهدي إلى هجر التمر	تمثيلي	٢٤٦
١٥٧	ولكنــه كالســيف فــارق غمــده	ليشهد حداه بما خبر الأثر	تمثيلي	٢٤٦
١٥٨	ملكـت فمـا كـانوا كاخـوة يوسـف	تــوددهم مكــر ومحصــوله ختــر	تمثيلي	٢٤٦
١٥٩	وأمـا العـدى خابـوا فـإن غنـاءهم	غنــاءُ دخــان النــار غــادره الجمــر	ضمني	٢٤٧
١٦٠	وإن سقيم الإبـل يعـدي صـحيحها	فيبعـد عـن أعطانهـا مـن بـه عُـرُّ	ضمني	٢٤٧
١٦١	وأنتم بحار الجود والبأس والحجى	إذا غـاص بحرٌ فـاض يخلفـه بحـر	بليغ	٢٤٨
١٦٢	ثغور العدى إن رمتموهن كالفلا	وكــل فــلاة رمــتم منعهــا ثغــر	مفرد	٢٤٨
١٦٣	أبوك أنسى بني قحطان حاتمهم ما لُمتُ قوميهما إلاّ لأنهم لم يحفظوا الحق من ماضٍ ومقتبلٍ	جـوداً وجـدك مـن عـزت بـه مضـر إذ حـان يومُهمـا قلـوا وإن كثـروا حتـى كـأنهم غـابوا وإن حضـروا	تمثيلي	٢٥١
١٦٤	وكـان لمـا التقـى الجمعـان بينهمـا كيـومهم بعـزاز إذ مضـوا قومـا	ضـرب بــه حلـق المـآذي ينتشـر حتـى ثنـى كـل ألـفٍ مـنهم نغـر	مفرد	٢٥١
١٦٥	وقـد تضـاعف عـز أنـت وارثـه	كمـا تضـاعف نبـت جـاده المطـر	تمثيلي	٢٥٢
١٦٦	من معشر طالما شبوا بكل وغى	نــاراً رؤوس أعــاديهم لهــا شــرر	ضمني	٢٥٣
١٦٧	بكـل حسـناء يطغيهـا تبرجهـا	ومن صفات الحسان الخرد الخفر	ضمني	٢٥٥
١٦٨	فالسلم مثل الحرب منذ تخوفت	وثبـات بأسـك والإقامـة كالسـرى	مفرد	٢٥٧

الرقم	الصدر	العجز	النوع	الصفحة
١٦٩	فافخر فأنت السيف يفري مغمداً	قمم العدى والليث يغرس مخدرا	بليغ	٢٥٧
١٧٠	ولو الوغى شبت كفيت مصالتاً	كيد الطغاة كما كفيت مديرا	تمثيلي	٢٥٧
١٧١	يا سيفها الماضي وناصرها افتخر	بمكانك الأعلى على كل الورى	بليغ	٢٥٨
١٧٢	ما بين مجدك والمحاول نيله	إلاّ كما بين الثريا والثرى	تمثيلي	٢٦٠
١٧٣	حياك قبل قدومه بنسيمه	فكأنه إذ جاء جاء مكررا	مفرد	٢٦٠
١٧٤	من بحر فكري تقتني الدرر التي فلأنظمن لذا العلاءِ قلائداً تبدو لرائيها فتحسب جوهرا	أعيت نظائرها على من فكرا متضمنات ذا الكلام الأيسرا وتفوح رياها فتحسب عنبرا	بليغ	٢٦٢
١٧٥	ساجل براحتك البحار فإنها	بحرٌ تضمن من بنانك أبحرا	بليغ	٢٦٣
١٧٦	ومنيتهم بالفقر حتى أشبهت	في قلة الإثراء معنٌ بحترا	مفرد	٢٦٥
١٧٧	فلتحذر الذُّؤبان في فلواتها	أسداً تحامت سخطه أُسُدُ الشرى	مفصل	٢٦٥
١٧٨	داجٍ ويشرق من ضياء حجوله ووراءه خيل كأن جلودها	فيخاله رائيه ليلاً مقمرا من نسج قسطنطينة أو عبقرا	بليغ	٢٦٦
١٧٩	والترك بعض الناس إلا أنهم والنبع كالشريان إلا أن ذا	أقوى وأصلب في الكريهة مكسر نبت الوهاد وذاك نبتٌ فتي الذرى	مفرد	٢٦٨
١٨٠	إني وجدتك تاج كل ممالك	فكسوت هذا التاج هذا الجوهرا	بليغ	٢٦٩
١٨١	ودانت لك الأيام فانجاب ظلمها	كما انجابت الظلماء والصبح مسفر	تمثيلي	٢٧٠
١٨٢	كفعلك بالرومي إذ رام خطة	تكاد سماء العز فيها تفطر	مفرد	٢٧١
١٨٣	ولكنه بالشعر يزداد بهجة	كما ازداد حسن الروض وهو منور	مفرد	٢٧١
١٨٤	وعندي لما خولتنيه محامد غرائب إن لاحت فدر جوهر	تسير مسير الشمس بل هي أسير ثمين وإن فاحت فمسك وعنبر	بليغ	٢٧٤

الرقم	الشطر الأول	الشطر الثاني	النوع	الصفحة
	وما أضعفت عشر الثمانين منتي	كما تضعف الضرغام وهو غضنفر		
١٨٥	ولو لم يكن هذا كذا مات حاتم	ممات رجالٍ عن مدى الجود قصروا	بليغ	٢٧٤
١٨٦	من الذم معصوم كأن مغيبه	ولو جُمعت فيه أعاديه محضر	مفرد	٢٧٤
١٨٧	كصوب حيا عم البلاد بغيثه بقيت بقاء الفرقدين ملازما	ففازت بأقصى ريها وهو ممطر جوارهما ما جارو العين محجر	تمثيلي	٢٧٥
١٨٨	أُسودٌ على أسد الكرائه قد ضروا	إذا حوسنوا سُّروا وإن خوشنوا ضروا	ضمني	٢٧٧
١٨٩	فضلتم كرام الناس في كل سؤدد	ولا عجب أن يفضل اليرمع الدر	ضمني	٢٧٨
١٩٠	تلا رهطه في كل فخر سموا له	فأربى كما أربى على الأنجم البدر	تمثيلي	٢٧٨
١٩١	ولم يك مثل الصبح يقدمه الدجى	ولكنها شمس تقدَّمها فجر	تمثيلي	٢٧٨
١٩٢	وكم قد نهاه الناصحون بزعمهم	فمر كأن النهي في سمعه أمر	مفرد	٢٧٩
١٩٣	قريضاً كأحوى الروض صافحه الندى	ندى الليل لم يقلع وصابحه القطر	مفرد	٢٨١
١٩٤	رزية جلبت نعمى وزنه هدى	لم يكب إلا كرجع الطرف ثم ورى	مفرد	٢٨٤
١٩٥	وخيرهم وأنا المسؤول ثامنهم	كما صفى أبيه خير من وزرا	مفرد	٢٨٦
١٩٦	كأن حظك ممن غاب محتضرا	يزيد في كل يومٍ عند من حضرا	مفرد	٢٨٦
١٩٧	كأنك أحكمت ريب الزمان	وسقت إلى ما تشاء القدر	مفرد	٢٩٠
١٩٨	إذا ما بدت في الدجى خلتها	مرصعة بالنجوم الزهر	ضمني	٢٩٠
١٩٩	وفي الدجى تحسبها كاعباً تراع لها الشمس عن الطلوع ولو رآها البدر في تمه فصار لها علماً في البناء	عليها السحائب مثل الأزر فلو ملكت نفسها لم تنر وكانت له قدرة لاستتر كسيرة صاحبها في السير	ضمني	٢٩١

٢٠٠	ولــو يظفــرون لعمــري بهــا	لكانـــت لتيجـــانهم كالـــدرر	تمثيلي	٢٩١
٢٠١	تضــل منــاقبهم فـــي عــلاه ويغــرق جودهــم فــي نــداه	كما ضـل فـي الـريح سافي العفـر كمـا غرقـت فـي الأتـى الغـدر	مفرد	٢٩٢
٢٠٢	ذَعــرْتَ حمــاة الوغــى منهــم	كمـــا انـــذعرت للهزبـــر الحمـــر	مفرد	٢٩٤
٢٠٣	وعـــذراء لـــم تلـــدها النســـاء	ولكنهـــا مـــن بنـــات الفكـــر	ضمني	٢٩٦
٢٠٤	تحلـــت بدائـــع حُـــرِّ الكـــلام	كمـــا يتحلـــى القضـــيب الزهـــر	مفرد	٢٩٦
٢٠٥	وجــادت أمانـــي مـــن راحتيـك أيـــادي يغمـــرني جـــودها لهــا أقلــع الدهــر عــن جرمــه	فلـم يبـق لـي عنـد خلـقٍ وطـر كمـا غمـر الأرض جـود المطـر ولـوم لـم أصـر فـي حماهـا أصـر	مفرد	٢٩٧
٢٠٦	طــاول بقـدرك مــن عــلا مقـداره	فــأرى العــلا فلكــاً عليـك مـداره	بليغ	٢٩٨
٢٠٧	ونحـت أسـنته الصـريخ كأنهـا كثرت مني قصادكم آلاؤكم وأبيتـــم أن تنتمـــوا آلاكمـــا	طيــر وأفئـــدة العـــدى أو كـــاره كرمـاً كمـا كثـر الحجـيج جمـاره نسبت لـدى الـروع الصـفيح شـفاره	مفرد	٣٠٠
٢٠٨	وأغـــن تحكيـــه الغزالـــة مقلـــةً	ومقلـــداً وتعرضـــاً ونِفـــارا	ضمني	٣٠٥
٢٠٩	نظـر نظيـر الخمـر فـي إسكارها	لكنـــه منهـــا أشـــد خُمـــارا	مفرد	٣٠٥
٢١٠	حلـىّ الزمـان وكـان قدمـا عـاطلاً	وأعـــاد ليـــل الآملـــين نهـــارا	بليغ	٣٠٦
٢١١	بلغـت بـه رتبـاً فرعـن محلـةً	أمســت نجــوم ســمائها أقمــارا	بليغ	٣٠٦
٢١٢	مــلأ الكتــاب تهــدداً فكأنمـــا	مــلأ الكتـــاب أســـنة وشـــفارا	مفرد	٣٠٨
٢١٣	ونــدىً يعــم ولا يخـــص كأنـــه	هـــامى قطـــارٍ طبـــق الأقطـــار	مفرد	٣٠٨
٢١٤	وســلبتهم بــالعزم تالــد عزهــم	فكـــأن ذاك العـــز كـــان معـــارا	مفرد	٣٠٩
٢١٥	مقـابح شـاعت فـي الـبلاد بأسـرها	أبنت بها فضل الكلاب على الناس	ضمني	٣١١

	مـررت بـه مسـتعجلاً لا لحاجـة	كمـا متـرّ مخمـور بـدكان هـراس		
٢١٦	ولـو أننـي أنصـفت نفسـي صنتها	عـن أن أكـون كطالـب لـم يـنجح	مفرد	٣١٣
٢١٧	ومؤمـل سـيق المديـح نوالـه	فكأنـه مـا جـاد لـو لـم يخـدع	مفرد	٣١٤
٢١٨	عـاد الـورى منـه حـذاراً مثلـما	عـاد الـدليل عـن الطريـق المسبع	مفرد	٣١٤
٢١٩	تخفـى أحاديـث الكـرام بهـا كمـا	تخفـى الوقـائع فـي السـيول الـدفع	مفرد	٣١٦
٢٢٠	وعـزائم مثـل السـيوف وطالمـا	قطعـت غـداة الـروع مـا لا يقطـع	مفرد	٣١٨
٢٢١	وعصـائباً ملـؤا الفـرات سـفائناً فـي حيث لا تسع الفيافي جمعهم	لمـا نبـا بهـم الفضـاء الأوسـع إلا كمـا يسـع الإنـاء المتـرع	مفرد	٣٢٠
٢٢٢	فـرق تخـالف ألسـناً وعناصـراً ليسـوا إذا شـبت وغـىً كجمـائعٍ	لكـن تشـابه مـا انتفعـوا وتـدرعوا بخلافهـم عصـى البطـين الأنـزع	تمثيلي	٣٢٠
٢٢٣	وسـوابقاً ليسـت تفـارق أرضـها	وكأنهـا تحـت الفـوارس تمـزع	مفرد	٣٢٢
٢٢٤	وزرافتـان أُقيمـتا كلتـاهما وكـأن مصـر أتحفـت حلبـاً بهـا	رانٍ إليـك بمقلـةٍ لا تهجـع مـن قبـل إذ هـي للمحاسـن مجمـع	مفرد	٣٢٣
٢٢٥	ومواضـع فيهـا كعرضـك وضـح	ثلجيـة الألـوان بـل هـي أَنصـع	مفرد	٣٢٤
٢٢٦	عجـزت عـن الأعـداء بعـد فـرارهم	كعجـز بنـانٍ لـم يـنط بأشـاجع	مفرد	٣٢٥
٢٢٧	فما النـاس إلا ضـاحك وهو عابس	سـريرته أو واصـل وصـل قـاطع	بليغ	٣٢٥
٢٢٨	مخالفـة أقـوالهم وفعـالهم	كمـا خـالف الصـهباء لـون الفواقـع	مفرد	٣٢٦
٢٢٩	لقـد أغنيـا مـن أُمـةٍ طالـب النـدى	لـديهم كبـاغي الرِّسل من يد راضـع	مفرد	٣٢٨
٢٣٠	قـد ظـل قصـرك مشـبلاً منـه فعش	حتـى تـراه مـن بنيـه مُسـبِعا	ضمني	٣٣٤
٢٣١	سيكون فـي كسـب المعـالي شـافعاً	لـك مثلمـا أضـحى إليـك مشـفعا	مفرد	٣٣٤

٢٣٢	أحللـت قومـك رتبـةً لا ترتقـى	إن المجـرة روضـةٌ لــن ترتعـا	بليغ	٣٣٦
٢٣٣	كانـت صـلاة والشـعار إقامـة إذ هـامهم كـالطير لاقـت مشـرعاً	والسـهام تسـجد والصـوارم تركـع بعـض محلقـة وبعـض وقـع	بليغ	٣٣٩
٢٣٤	لك عزمة كالسيف بل أمضى شبا	مـن رتبـة كالشـمس بـل هـي أرفـع	مفرد	٣٤٣
٢٣٥	لقـد فـاز مـن ألقـى إليـك عصـيه	كما خاب من لم يبق للعفو موضعا	تمثيلي	٣٤٨
٢٣٦	أقمت لهـا سوق الطعـان ولـم تُقم	دعـائم هـذا الـدين كالسـمر شـرعا	مفرد	٣٤٨
٢٣٧	وهـل هـو إلا الـريح عنـد هبـوبها	تبيـت رخـاءً ثـم تصـبح زعزعـا	ضمني	٣٥٧
٢٣٨	فقلنـا غمـام طبـق الأرض سـيله	وقـال العدى لـو كـان غيمـاً تقشـعا	بليغ	٣٥٨
٢٣٩	كيـوم عـزاز إذ حمـى الـدين سـيفه أقـام بـه سـوق الطعـان ولـم يقـم	وقـد قاربـت أركانـه أن تضـعفا دعـائم هـذا الشـرع كالسـمر شـرعا	تمثيلي	٣٥٨
٢٤٠	فإنـك مـن قـومٍ تكـون قبـورهم	إذا مـا خشـوا ضيماً نسوراً وأضبعا	بليغ	٣٦١
٢٤١	كـذاك البـدور النيـرات خسـوفها	يخـاف إذا أتممـن عشـراً وأربعـا	تمثيلي	٣٦١
٢٤٢	عدمت لسـاناً حـالف العجز ضـلةً	وخـالف قلبـاً كـالقلوب مُفَجّعـاً	مفرد	٣٦١
٢٤٣	فناب مناب الشمس عن قمر الدجى	وهـل غـاب بـدر الـتم إلا ليطلعـا	ضمني	٣٦١
٢٤٤	ومخفـي الهبـات سؤدداً غيـر أنهـا	تـنم نمـيم المسـك لمـا تضـوعا	ضمني	٣٦٣
٢٤٥	وامتنعـتم مـن أن يبـاح لكـم جـا	رٌ ببـيض الظبـى وسـمر العـوالي	ضمني	٣٧٥
٢٤٦	وعجز المساعي أن تنال أقلها كعجز	القـوافي أن تحـيط بهـا وصـفا	تمثيلي	٣٧٥
٢٤٧	ولـو شـئت تـدويخ الممالـك سـرعة	لكنـت بهـا أغـرى مـن النـار بالحلفا	ضمني	٣٧٥
٢٤٨	تقارب بعض الخيل في السبق بعضها	ولن يلحق الطرف الذي يسبق الطرف	ضمني	٣٧٦

٢٤٩	أنـت سـيف الله الـذي لـيس يحتـا	ج غـــداة الـــوغى إلـــى إرهـــاف	بليغ	٣٧٨
٢٥٠	وســراج الــدنيا فــدامت إلـــى أن	تنقضـــــي منيـــــرة الأكنـــــاف	بليغ	٣٧٨
٢٥١	واســتعانوا بنصــرة الــروم والــرو	م هبـــاء تســـفيه هـــذه الســـوافي	ضمنى	٣٧٨
٢٥٢	فبقـاء المـديح مـا لـم يكـن فيــ	ــك بقـاء الحبـاب فـوق السـلاف	مفرد	٣٨١
٢٥٣	فـــانبرت كالقســـى بـــل كســـهام	وصـــــلتها القســـــي بالأهـــــداف	مفرد	٣٨٦
٢٥٤	مثلمــا فــات عبــد شــمس ثنــاء	حـــازه هاشـــم بـــن عبـــد منـــاف	تمثيلي	٣٨٧
٢٥٥	طـــاف كـــل ببـــاب دارك يرجـــو	مـــا يرجـــى الحجـــيج عنـــد الطـــواف	ضمني	٣٨٨
٢٥٦	ولهـم منـه مثـل مـا يتـرك السـا	رق بعـــــد الإعـــــراف للعـــــراف	تمثيلي	٣٨٩
٢٥٧	أو كمـا غـادرت عطايـاك مـن وفــ	ـــرك لمـــــا نعـــــت بـــــالمتلاف	تمثيلي	٣٨٩
٢٥٨	فـانفرد بـالعلاء يـا ابـن أبـي يعــ	ـــلي انفـــراد الســـماء بالإشـــراف	مفرد	٣٨٩
٢٥٩	لا كقـــوم كـــم طولبـــوا بالمســـاعي	فأحـــــالوا بهـــــا علـــــى الأســـــلاف	مفرد	٣٨٩
٢٦٠	مثلمـــا يظفـــر الممـــات بمحـــي	لا كمـــا يظفـــر العليـــل بشـــاف	تمثيلي	٣٩٠
٢٦١	ولمـــا وقفنـــا والرســـائل بيننـــا	دمـــوع نهاهـــا الوجـــد أن تتوقفـــا	بليغ	٣٩٠
٢٦٢	تلاقيـه فـي العـام الجـديب غمامـة	تسـح وفـي اليـوم العصبصـب مرهفـا	بليغ	٣٩٣
٢٦٣	صرفت صروف الدهر غير مشارك	فزالـت كمـا زال الآتـي عـن الصـفا	مفرد	٢٩٤

٢٦٤	قرنت الندى بالبشر حتى تمازجا	كمزج الزلال العذب صهباء قرقفا	تمثيلي	٣٩٤
٢٦٥	فضائل لا تخفى على ذي نحيزة	وهل لضياء الصبح عن ناظر خفا	ضمني	٣٩٥
٢٦٦	إذا طرقت سمع المعاديك خالها	صخوراً وإن كانت من الماء ألطفا	بليغ	٣٩٥
٢٦٧	ما لك لا تركن إليه فلو صفا	لك الدهر كالعهد القديم لما صفا	مفرد	٣٩٦
٢٦٨	لقد أدنت لك البلد السحيقا	فهل كانت خيولاً أو بروقا	ضمني	٣٩٨
٢٦٩	وهل من قلد الخيل المخالي	كمن جعل الشكيم لها عليقا	تمثيلي	٣٩٨
٢٧٠	أثرن عجاجة خيلت دخاناً	وخيل سنا الحديد بها بروقا	تمثيلي	٣٩٨
٢٧١	وقد زأرت أسودهم فلما	دنوت غدا زئيرهم شهيقا	ضمني	٣٩٩
٢٧٢	وما سبقوا الحمام هناك إلاّ	كما سبق الحمام السوذنبقا	تمثيلي	٤٠٠
٢٧٣	رايتك دوحة طالت فروعا	وطابت منبتاً وزكت عروقا	بليغ	٤٠٢
٢٧٤	خليل أتى مأتى الخليل بن آزر	من الحلم والإغضاء قد آزر الخلقا	مفرد	٤٠٤
٢٧٥	يفيض ندىً فيمن أطاع ومن عصى	أتته سطاه مثل أنعمه دفقا	مفرد	٤٠٤
٢٧٦	رأيت الذي يبغى مداك كناصب	حبائله مهلاً ليقتنص العنقا	تمثيلي	٤٠٤
٢٧٧	وقد طالما أخرت جيشاً عن العدى	وأرست رأياص مثل باعته صدقا	مفرد	٤٠٦
٢٧٨	فلو كان ظن الجاهلية صادقاً	كظنك لم تسأل سطيحا ولا شقا	مفرد	٤٠٧

٢٩٦	مستتصر بالله أنت حسامه	والحق يحمي آمن أن يخذلا	بليغ	٤٣١
٢٩٧	فالمجد ما لم يبق فيه لغيره	إلا كما يسع الإناء إذا امتلا	مفرد	٤٣٣
٢٩٨	لو أنها مطر لكانت وابلاً	ولو أنها ريح لكانت شمألا	بليغ	٤٣٤
٢٩٩	والظاعنون مواصلوك يد الندى	حتى كأنهم لديك نزول	مفرد	٤٣٦
٣٠٠	فدمشق ليس لها نظير في الدنا	وكذاك ما لك في الملوك عديل	ضمني	٤٣٧
٣٠١	لا كالذي إن عد يوماً فخره	فعلى مآثر أولية يحيل	مفرد	٤٣٧
٣٠٢	رعت القلوب وظل ما قلدته	في جفنه وكأنه مسلول	مفرد	٤٣٨
٣٠٣	إن كان هذا الفضل تاجاً للعلا	فمدائحي الترصيع والتكليل	بليغ	٤٤١
٣٠٤	موسومة بالنصر لم تر قبلها	عين رئالا يحتملن رجالا	ضمني	٤٤١
٣٠٥	خلقت جبالاً في الهواء شوارعاً	ظلت على ظهر الثناء ثقالا	ضمني	٤٤٤
٣٠٦	هي كالقلائد في النحور فإن صغت	تلك النحور أحلتها أغلالا	مفرد	٤٤٧
٣٠٧	فمتى تدافعك الثعالب بعد ما	رأت الضراغم تسلم الأغيال	ضمني	٤٤٨
٣٠٨	ولئن علا الأفعال فعلك كله	فلقد علوت بمدحك الأقوال	ضمني	٤٥٠
٣٠٩	ويلفى له عزم كعزمك والظبى	تصل ونار الحرب ترهب أن تصلا	مفرد	٤٥١
٣١٠	فهمة مسعود كهمتك التي	بنت شرفاً يبلى الزمان وما يبلا	مفرد	٤٥١
٣١١	أشرقت حين تركت الشمس شاحبة	كأنما ألبست دكناً من الحلل	تمثيلي	٤٥٣
٣١٢	زالوا وخلدت العلياء ذكرهم	كأنهم أشخاصهم في الناس لم تزل	تمثيلي	٤٥٤
٣١٣	قد صنتهن عن الخطاب قاطبة	كما تصان ذوات الخدر بالكلل	تمثيلي	٤٥٥

٣١٤	ضل من ستزير طيف الخيال	هل تداوي حقيقة بالمحال	ضمني	٤٥٦
٣١٥	سنة سنها المحبون جهلاً	كسؤال الربوع والأطلال	مفرد	٤٥٦
٣١٦	أو كمزجي القلاص في غير قصد	أو مُرَجِّي مكارم البخال	مفرد	٤٥٦
٣١٧	أو كلاح سعى بمن لا أسمي	موقناً أن سعيه في ضلال	مفرد	٤٥٦
٣١٨	وسعى سعي أوليه فأربى	باختيار الفضائل الأعقال	مفرد	٤٥٨
٣١٩	كل ملك قد حاز فضل أبيه	مثل حوز البهاء فضل الجلال	مفرد	٤٥٩
٣٢٠	وحباني بالانبساط إلى أن	حزت فعل العبيد عند الموالي	ضمني	٤٥٩
٣٢١	كامتناع النجوم في حيث حلت	لا امتناع الليوث في الأغيال	تمثيلي	٤٦١
٣٢٢	وقصر عن أمانته كأني	طلبت الوخد من جمل ثقال	تمثيلي	٤٦٦
٣٢٣	وإن كان الوداد اليوم بين الـ	ـرجال كودِّ ربّات الجحال	مفرد	٤٦٧
٣٢٤	فإني فقت غيلاناً مقالاً	يسير وأنت أكرم من بلال	ضمني	٤٦٩
٣٢٥	يا غابراً وجد الندى	قيداً فما أرجو قفوله	بليغ	٤٦٩
٣٢٦	لصددت عما رمته	صد الحليل عن الحليلة	بليغ	٤٧٠
٣٢٧	وأشربها على ظمأ فأروى	كرمح السخط يروي وهو ذابل	تمثيلي	٤٧٣
٣٢٨	لقد أنفقت في الصبوات عمري	وكنت كبائع حقاً بباطل	مفرد	٤٧٤
٣٢٩	وزارت آل مرداس ركابي	فأغنتني البحار عن الجداول	ضمني	٤٧٤
٣٣٠	مكارم مبتغيها من سواهم	كباغي الرسل من أخلاف حائل	تمثيلي	٤٧٥
٣٣١	وفرسان تحن غلى رداها	حنين الهائمات إلى المناهل	بليغ	٤٧٥

٣٣٢	ولولا رأيه في العفو كانت	أياديه كأنعمه كوامل	مفرد	٤٧٧
٣٣٣	مقال تعجز البلغاء عنه	كعجز المدح عما أنت فاعل	تمثيلي	٤٧٨
٣٣٤	يطول وتفقد السقطات فيه	كفقد الراء في أقوال واصل	تمثيلي	٤٧٨
٣٣٥	أتاه وحِيّاً حتفه كهباته	وإن كان ما أعطاه أوحى وأعجلا	مفرد	٤٧٩
٣٣٦	سأذكره ما عشت لا ذكر عاتب	كذكر امرئ القيس الدخول فحوملا	تمثيلي	٤٨٠
٣٣٧	وما الناس إلاّ آمن مثل خائف	ودان كقاصٍ أو معافى كمبتلا	مفرد	٤٨٠
٣٣٨	وعجزهم عن أن يراع بحمدهم	كعجز الصبا أن تحرك يذبلا	مفرد	٤٨١
٣٣٩	وكونوا كأشيافي الكم غالها الردى	ترى الموت من نقض المواثيق أسهلا	تمثيلي	٤٨٢
٣٤٠	أذكركم ذكر الصديق صديقه	وأكبركم عن أن ألوم وأعذلا	بليغ	٤٨٢
٣٤١	وإن بان وثاب فما ضيف مسلم	كمن شط عن بحر ويمم جدولا	تمثيلي	٤٨٣
٣٤٢	تماثل أنوار البدور أهلة	وتعدو كما تعدو الضراغم أشبلا	مفرد	٤٨٣
٣٤٣	وواصلتها وصل ذي صبوة	عزيز السلو عسير الملل	بليغ	٤٨٩
٣٤٤	فقلدك الحكم في ملكه	كما قلد المشرفي البطل	تمثيلي	٤٨٩
٣٤٥	ممالك أسلمها ربها	وفر فظلت كشاء همل	مفرد	٤٩١
٣٤٦	نسخت ذكرهم كما نسخ الذكـ	ـر الحكيم التوراة والإنجيلا	تمثيلي	٤٩٥
٣٤٧	فاعذر الجائرين عنها ضلالاً	عذرك الحائرين فيها عقولا	مفرد	٤٦٩
٣٤٨	خدعتهم معاقل منعتهم	مثل ما تمنع الجبال الوعولا	تمثيلي	٤٦٩
٣٤٩	ليس ريح هبوبها يقطع النسـ	ـل كريح تطغى فتذروا الفيلا	تمثيلي	٤٩٧

٣٥٠	لـم يـزل فـي جزيـل جـدواه حتـى	فضـت مـن بعضـه نـوالاً جـزيلا	مفرد	٤٩٩
٣٥١	كالنعـام الركـام خـص بـلاداً	بغيـوث فعـم أخـرى سـيولا	مفرد	٤٩٩
٣٥٢	عارض صرت فيه كالصعدة السمـ	ـمراء لونـاً ودقـةً وذبـولا	مفرد	٥٠٠
٣٥٣	أنـىّ يكـون شـريكه فـي عمـه	كشـريكه فـي عمـه والخـال	مفرد	٥٠٢
٣٥٤	ومريـدها فـي غيـر كمطالـب	عبـر الفـلاة بصـولة الريبـال	تمثيلي	٥٠٣
٣٥٥	ولـك العـزائم لا يقـوم مقامهـا	مـا فـي البسيطة مـن ظبـي وعـوالي	ضمني	٥٠٣
٣٥٦	وإذا امتطوهـا فـي نـزال خلـتهم	آسـاد غـاب فـي ظهـور رئـال	تمثيلي	٥٠٤
٣٥٧	أغنيتنـي عـنهم كمـا أغنـى القنـا	عنـد الكريهـة عـن عصـى الضـال	تمثيلي	٥٠٧
٣٥٨	ولـو رأتـك ملـوك أنـت تـاجهم	لأذعنـوا وأقـروا أنهـم خـول	بليغ	٥٠٩
٣٥٩	ونبت عنهم وقد طـاح الزمـان بهم	نيابـة البـيض لمـا حطـم الأسـل	بليغ	٥١٠
٣٦٠	وهمـاء كالليـل أو شـقراء صـافية	تريك فـي الليل ثوبـاً حاكـه الأصـل	مفرد	٥١٢
٣٦١	فاسمع لمحكمة في الأرض حاكمة	كالشـمس مكنهـا مـن برجـه الحمـل	تمثيلي	٥١٤
٣٦٢	أحـن لـدى المنـازل وهـي قفـر	كمـا حنـت لـدى البـو العجـول	تمثيلي	٥١٥
٣٦٣	وأشـتاق الـديار وسـاكنيها	كمـا يشـتاق صـحته العليـل	تمثيلي	٥١٥
٣٦٤	كسـيل عـزه طـود منيـف	فـأعرض حـين عارضـه مسـيل	تمثيلي	٥١٨
٣٦٥	كـالعير يـوعر جاهـداً فـإذا رأى	إيعـاره ضـرراً عليـه أسـهلا	تمثيلي	٥٢٠
٣٦٦	ولا عـذر فـي التقصير عنـه فـإنني	نبـوت نبـو السـيف صـادف مفـردا	بليغ	٥٣٧
٣٦٧	ثنـائي ينشـي سـامعيه كـأنني	أديـر علـيهم منـه صـهباء سلسـلا	تمثيلي	٥٣٧

٣٦٨	واللـوم مثـل الـريح يـذهب ضـلة	ويزيـد نيـران المحـب تضـرما	مفرد	٥٣٩
٣٦٩	أضـحت بإحسـان المظفـر كعبـة	للطـالبين وللمكـارم موسـما	ضمني	٥٣٩
٣٧٠	ثـم انثنيـت إلـى سـرايا طـئ	تقتـاد أرعـن كالخضـم عرمرمـا	مفرد	٥٤٠
٣٧١	وعـزائم حسـنت القلـوب أسـنة	مثـل الخنـاجر والخنـاجر أسـهما	مفرد	٥٤٢
٣٧٢	مـدح كزهـر الـروض إلا أنـه	يبقـى إذا زهـر الريـاض تصـرما	مفرد	٥٤٣
٣٧٣	ومـا يقـبح الجهـل مـن جاهـل	كمـا يقـبح الجهـل ممـن علـم	مفرد	٥٤٥
٣٧٤	وقـد آن للحـق أن يسـترد	كمـا آن للـداء أن ينحسـم	مفرد	٥٤٧
٣٧٥	غـرض النوائـب لـم تـزل فمنعتهـا	قسـراً كمـا منـع العـرين الضـيغم	مفرد	٥٥٢
٣٧٦	غـارت هنالك فـي النـواظر والطلى	عنـد الطعـان كمـا تغـور الأنجـم	مفرد	٥٥٣
٣٧٧	وارجـع رجـوع الليـث وهـو مظفـر	والسـيف يقطـر مـن غراريـه الـدم	مفرد	٥٥٥
٣٧٨	فدمشـق مثـل الغـاب غـاب هزبـره	والجفـن فارقـه الحسـام المنخـدم	بليغ	٥٥٥
٣٧٩	لقـد قصـروا أن يبرمـوا مـا نقضـته	كتقصيرهم عن نقض ما ظلت مبرما	تمثيلي	٥٥٧
٣٨٠	وعجـزهم عـن أن تـراع بحـدهم	كعجـز الصـبا عـن أن تعـز يلملمـا	تمثيلي	٥٥٨
٣٨١	فيتـرك أقـوال الأنـام كأنمـا	بـه صـمم عنهـا ويمضـي مصـمما	مفرد	٥٦٠
٣٨٢	هـل لصـبح بعـد الوضـوح اسـتتار	أو لشـمس بعـد الطلـوع اكتتـام	ضمني	٥٦٤
٣٨٣	حـين طـارت بهـا سـوابق كالفتـ	ـخ ولـو لـم تطـر لطـار السـهام	مفرد	٥٦٥
٣٨٤	فـالعوادي موصـلة كالأيـادي	والزرايـا مثـل العطايـا جسـام	مفرد	٥٦٦
٣٨٥	ولأنـتم فـي كـل عصـر شـموس	لا يغطـي أنوارهـا الإظـلام	بليغ	٥٦٧

٣٨٦	مثلمـا طالـت الحضـيض الثريـا	لا كمـا يفـرع الأظـل السـنام	مفرد	٥٦٧
٣٨٧	جليـت ظلـم النائبـات كمـا جـلا	ضـوء الغزالـة جـنح ليـلٍ مظلـم	مفرد	٥٧٠
٣٨٨	ولست أعطـى ملـوك الأرض سؤلهم	بـأن أقـول هـم أرض وأنـت سـما	مفرد	٥٨٠
٣٨٩	أنت الحسام الذي ما سل يوم وغى	إلا أنـام حمامـاً أو أبـاح حمـا	بليغ	٥٨١
٣٩٠	ومـن بسـطت عليـه للوعيـد يـداً	كمـن سـللت عليـه صـارماً خـذما	تمثيلي	٥٨٢
٣٩١	صـدرت تـرنح مـن الأكـف كأنمـا	سـقين مـن تلـك الـدماء مـداما	بليغ	٥٨٨
٣٩٢	زأرت زئيـر الأسـد إلا أنهـم	صـاروا وقـد جـد العـراك نعامـا	بليغ	٥٨٩
٣٩٣	آمنـت بـذكراك فـي المغيـب وطالمـا	غـاب الهزبـر وغابـه متحامـا	ضمني	٥٩٠
٣٩٤	فظـن القـوم محيـاهم مماتـاً	ونحـن نظـن يقظتنـا منامـا	بليغ	٥٩٤
٣٩٥	ولا عجـب إذا شـغلت أنـوف	بعـرف المسـك عـن نشـر الخزامـا	ضمني	٥٩٧
٣٩٦	وفجعـه بـين مثـل صـرعة مالـك	ويقـبح بـي ألاّ أكـون متممـا	مفرد	٥٩٩
٣٩٧	بأذيـال دوح نيربـي كأنـه	سـماء دجـى أبـدت مـن النـور أنجمـا	مفرد	٦٠٠
٣٩٨	علـوتهم خلقـاً وخُلقـاً وهمـة	وأيـن وهـاد الأرض مـن صـهوة السـما	ضمني	٦٠٢
٣٩٩	وسـكنت عـن حـزم زعازعـك التـي	إذا عصـفت كانـت أعاديـك خشـرما	بليغ	٦٠٣

الاسـتعارة

الشاعر لـه طريقتـه فـي التعبير وبها يعرض أفكاره فنيّاً عن طريق الصورة. وللصورة موقع أساسي في الإنتاج الأدبي إجمالاً: شعراً ونثراً، ودورها يختلف من مكان إلى آخر، ففي الشعر دورها أساسي وممكن اختزالها في القصّة أو الخطابة أو المسرح أو أي عمل أدبي فهي لا تغير من جوهر العمل وغيابها من العمل الشعري يعتبر غياب جوهري.

وتعتبـر الاسـتعارة أداة مـن أدوات التشـكيل الجمـالي للصـورة الشـعرية، وهـي وسـيلة للتعبير عن الأفكار الصعبة والمعقدة عن طريق الإيحاء والتحليل، وليس المباشرة والتصريح، ولـذا قـال ريتشـاردز: "إن الاسـتعارة هـي الوسيلة العظمـى التـي يجمـع الـذهن بواسـطتها فـي الشعر بين أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع"[1]

والاستعارة "مدخل أصيل إلى نسيج الصورة الشعرية، وهي من الخطوط الأساسية التي تبرزها، وهي جزء أساس من العملية الشعرية"[2]

يعرف عبد القاهر الاستعارة بقولـه: "أن تريد تشبيه الشـيء بالشـيء فتدع أن تُفصح بالتشبيه وتُظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[3]

ومعنى ذلك أن الاستعارة فرع عن التشبيه، أو كما يقول البلاغيون: "الاستعارة تشبيه حُذف أحد طرفيه"[4]

ويقول بدوي طبانة: "فالأساس الذي تقوم عليه الاستعارة هو التشبيه، ولذلك عُدَّ أصلاً وعُدت الاستعارة فرعاً له"[1]

---

(١) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٣١٠

(٢) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢١٢

(٣) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٦٧

(٤) علي الجارم، وزميله، البلاغة الواضحة، ص ٧٧

(١) بدوي طبانة، علم البيان، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ١٦٣

ويعتبرها ابن رشيق: "أفضل أنواع المجاز، وليس في حلى الشعر أعجب منها وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[٢]

ولعل التعريفات السابقة لم تتجاوز جعل الاستعارة تشبيهاً حُذف أحد طرفيه، ولكن علينا أن نتجاوز هذا التعريف للاستعارة، وننظر إليها على أنها خلق جديد للمعنى يتجاوز مسألة المشبه والمشبه به.

ويعرفها صاحب الصناعتين بقوله: "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"[٣]

ولكن عبد القاهر يبتعد عن عملية النقل – نقل المعنى أو الصفة – ويعتبر الاستعارة اندماج: "إن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء"[٤]

وليس معنى قول البلاغيين إن الاستعارة مبنية على التشبيه أنه خير منها، ولكنها خير منه، على الرغم من تفضيل قدامى البلاغيين للتشبيه فهي أعمق منه، "ويأتي عمق الاستعارة وسطحية التشبيه من أن الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة يعمل كل منها بذاتية وتفرد، بينما تلغي الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء حتى المتنافرة في وحدة"[٥]

وعندي أن الاستعارة تتميز عن التشبيه بكونها أكثر إيحاء وأكثف ظلالاً وأعمق تصويراً، وبإحاطتها بطبائع الأشياء وبما تمنحه من إمكان تعدد الموضوعات وتنويعها بشكل أكبر من التشبيه.

وإذا كانت الاستعارة تتفوق على التشبيه، فإنها أيضاً تعلو على الكناية التي انهزمت أمامها "ونتبين في النهاية أن الكناية قد انحنت مهزومة هي أيضاً أمام الاستعارة التي تغلبت على منافستها، وأصبحت التعبير البياني المطلق، أو المحسن اللفظي الأول، أو نواة البلاغة، أو قلبها، أو جوهرها، أو كل شيء فيها تقريباً"[١]

---

(٢) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، الطبعة الخامسة، د.ت، ص ١٨٠

(٣) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص ٢٦٨

(٤) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٤٠

(٥) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ٩٦

ونتبين مما سبق أن الاستعارة تسيدت فنون البيان جميعها؛ لما لها من قدرة على الإيجاز، ودمج المتناقضات، والتكثيف، وإبداع المعنى، ولذا اعتبرها البعض "قمة الفن البياني، وجوهر الصورة الرائعة، والعنصر الأصيل في الإعجاز، والوسيلة الأولى التي يحلق بها الشعراء وأولو الذوق الرفيع إلى سماوات من الإبداع ما بعدها أروع ولا أجمل ولا أحلى؛ فبالاستعارة ينقلب المعقول محسوساً تكاد تلمسه اليد، وتبصره العين، ويشمه الأنف، وبالاستعارة تتكلم الجمادات، وتتنفس الأحجار، وتسري فيها آلاء الحياة"[٢]

وقديماً اعتبر أرسطو الاستعارة أعلى القيم الجمالية في الشعر في عبارته المشهورة "إن الاستعارة هي أعظم ما في لغة الشعر، وهذه الهبة لا يمكن أن تتعلم، أو تنتقل من إنسان إلى آخر"[٣]

ويعدد عبد القاهر بعض مزايا الاستعارة، فيقول: "الاستعارة أمدُّ ميداناً وأعظم افتتاناً وأكثر جرياناً، ولا أعجب حسناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة من أن تجمع متشعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، وأسحر سحراً، وأملأ بكل ما يملأ صدراً، ويمتع عقلاً، ويؤنس نفساً، ويوفر أُنساً، ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدرة نبلاً وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتست فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف متفرد، وفضيلة مرموقة، وخلابة مموقة، ومن خصائصها التي تذكر بها، – وهي عنوان مناقبها – أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر"[٤]

ويبين جابر عصفور طبيعة الاستعارة: "لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه، إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق

---

(١) جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م، ص ٧١

(٢) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١١١

(٣) نقلاً عن: مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي بجدة، ١٩٨٧م، ص ٨٥

(٤) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٤٠

الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي، وعلى هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول، بل نحن في الحقيقة إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه"(١)

فهي نشاط لغوي لخلق معنى جديد "الاستعارة نشاط لغوي خالق للمعنى ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالي المتميز والبيان المباشر والمدلول الثابت، وهذا الوصف أدل على فاعلية الاستعارة وعلاقتها بالشعر من حيث هو نشاط لغوي خالق للمعنى، وصلتها الوثيقة بطبيعته التي تخضع لتقاطعات مستمرة، أو تتحدد في ضوء عدم ثبات المدلول"(٢)

وإذا كان نشاط الشعر نشاطاً تحليلياً، فإن (هربرت ريد) يعتبر الاستعارة نشاطاً تركيبياً بقوله: "إن الكلمات التي تُستعمل نعوتاً هي كلمات تُستعمل لتحليل مباشر، فحينما تكون في أذهاننا صورة مركبة، ولكي نعبر عن هذه الصورة تماماً، فإننا نحللها إلى الوحدات أو العناصر التي تكونها، أما الاستعارة فإنها عكس هذه العملية التحليلية، إنها تركيب لعدة وحدات لوحظت تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة، إنها تعبير عن فكرة معقدة لا بالتحليل والشرح،ولا بالتعبير المجرد، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية، وهذه الفكرة المعقدة تترجم إلى معادل محسوس"(٣)

يقول ابن حيوس متغزلاً:

وقفنا معاً أستنصر الدمعَ والضنى   إذا ما انبرت تستنصر الطرف والقدا

وسهم لحاظٍ يؤلم القلبَ جرحُهُ   أهان جراحاً تؤلم العظمَ والجِلْدا (٤)

فالشاعر المتغزل يقف مع محبوبته التي تمادت في صدها وهجرها، وهو يطلب النصر من دموعه وحزنه، وهي تتصدى له بأن تطلب النصر من جمال عيونها وفتنة قدها، وقد أصابه سهم عينيها بجرح في قلبه، فتألم لذلك العظم والجلد.

---

(١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، ص ٢٧٢
(٢) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م، ص ٢٩٦
(٣) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ١٥٤
(٤) الديوان، ص ١٤٥

ونلحظ أن التصوير الاستعاري يؤدي دوره في الصورة الشعرية الكلية، فالشاعر – عندما يستنصر الدمع والضنى – فإنه يمنحهما صفة الإنسان، وكذلك عندما تفعل المحبوبة التي تجرد هي الأخرى أسلحتها من لين قَدٍ وسحر عيون، وهي استعارة مكنية، أو استعارة بالكناية كما يسميها البلاغيون"(١)

وتذوق الاستعارة لا يتم بعزلها عن بقية الصور، أو عن السياق العام للعمل الشعري، "فإدراك الاستعارة وقيمتها الجمالية في العمل الأدبي لا بد له من تذوق لغوي ومعايشة للمجالات الدلالية ورموزها في كل جانب من جوانب الحياة المادية والفكرية والنفسية، ذلك لأن إضاءة الكلمة المستعارة وإشعاع دلالتها لا ينكشف إلا لمن يعرف ويحس بأنها ليست من هذا المحيط الذي حلت به"(٢)

يقول ابن حيوس شاكياً زمانه:

وما خِلتُ أن الدهر يلجئني إلى ... زمانٍ يبيتُ العجزُ فيه مُضاجعي
صحبتُ أُناساً بُرهةً ما مرامهم ... مرامي، ولا أطماعهم من مطامعي
إلى أن أبَتْ لي عزمةٌ أعصريةٌ ... صرعتُ بها الخطب الذي كان صارعي
فناب ضياءُ الفجرِ عن ظُلمةِ الدُّجى ... وأَنسى الفُراتُ ناضبات الوقائعِ (٣)

فالشاعر الذي نال الحظوة عند الأمراء والقادة، والذي عاش معظم عمره في نعمة ويسار يتنكر الزمان له، ويلجئه إلى العجز، لكنه سرعان ما يسترد عزيمته، ويصرع عجزه.

والشاعر يشخص الزمان إنساناً (عدواً) له يلجئه إلى العجز والعوز، كما أنه يشخص العجز إنساناً يلازمه، ويشخص المصائب إنساناً يصرعه ويتغلب عليه، وهي استعارات مكنية لأنه حذف المشبه به، وذكر شيئاً من لوازمه.

وقد يلجأ الشاعر إلى الاستعارة التصريحية من مثل قوله:

خافوا المقامَ بمَنْبِجٍ فتيمموا ... غيثاً يُرَوِّي في المُحُولِ ويُجْتَدا
وغمامةً سَحَّتْ هناك صواعقاً ... حتى إذا وصلوك سَحَّتْ عَسجدا (١)

(١) علي الجارم، وزميله، البلاغة الواضحة، ص ٧٧
(٢) فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٢٠
(٣) الديوان، ص ٣٢٨

فابن حيوس – في معرض مدحه لنصر بن محمود، وتهنئته بفتح منبج – يبين أن أهل الحصن حاولوا المقاومة أول الأمر، فلم تجدهم شيئاً أمام نيران الممدوح، فطلبوا التسليم فعمهم فضل القائد المظفر٠

وقد كانت الاستعارة التصريحية حاضرة في الصورة لتؤدي دورها في البناء العضوي للقصيدة، فنصر بن محمود (غيث)، وقد حُذف المشبه، وصُرح بلفظ المشبه به، وسر جمالها توضيح المعنى، وتستمر الاستعارة التصريحية بتصويره القائد على أنه (غمامة)، وتصويره الحرب على أنها (صواعق)، ثم تصوير عطاء القائد وفضله على الأعداء بعد استسلامهم على أنه (عسجد)٠

ومن الاستعارة التصريحية قول ابن حيوس:

حَرَمٌ لإكرامِ الوفودِ مؤهَّلٌ ففناؤه أبداً بهم مأهولُ [٢]

وعندما يبين الشاعر شرف دار الممدوح، وكرمه،وحسن استقباله أضيافه، فإنه صورها على أنها (حَرَم)، فقد حذف المشبه (الدار)، وصرح بلفظ المشبه به (حَرَم) على سبيل الاستعارة التصريحية، ولما كان المشبه حسياً، وكذلك المشبه به فجاء سر جمالها التوضيح، وتوحي هذه الاستعارة بقداسة الدار وكرم أهلها٠

وتستطيع الصور الاستعارية – إذا ما أجاد الشاعر رسمها – أن توصل تجربته إلى المتلقين توصيلاً فاعلاً، فالاستعارة قادرة على سبر أغوار الأشياء، ووضعها أمام عيني المتلقي في أوضح صورة٠

وهناك الاستعارة التمثيلية، فالاستعارة – من حيث الإفراد والتركيب – نوعان: المفردة، ومنها الاستعارة المكنية والتصريحية، والمركبة وهي التمثيلية، والتي يعرفها البلاغيون على أنها: "تركيب استُعمِل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"[١]

---

(١) الديوان، ص ٢٠٦
(٢) الديوان، ص ٤٣٦

(١) عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص ١٤٥
(٢) الديوان، ص ٢٧
(٣) الديوان، ص ٢٣٦

والمقصود من هذه الاستعارة أن الشاعر يستعمل الكلمات استعمالاً جديداً، فيبني معانيه لكنه لا يقصد الدلالات الحقيقة للكلمات، ولكن المقصود ما وراء هذه الكلمات من إشارات ودلالات.

ومن الاستعارة التمثيلية قول ابن حيوس:

ولم تزل الغدران تروي مياهها وتذهب بالذكر الجميل السحائبُ [٢]

فالمعنى القريب هنا أن الغدران تروي المياه، وأن السحائب تذهب بالذكر الجميل، ولكن الشاعر لم يهدف إلى شيء من ذلك، إنما يقصد بيان قدرة ممدوحه على إغاثة الملهوف، ونجدة المستغيث، فهو كالنهر الذي يفيض بالخير، وقد طار ذكره وشهرته بالكرم في كل مكان.

ومن تحليل المثال السابق يتضح أن الاستعارة التمثيلية تعبير مجازي يُستعمل في غير معناه الحقيقي لعلاقة المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي.

ومن أمثلتها أيضاً قول الشاعر:

فما أُمهِلَ السمُّ إلا ودبَّ ولا أُهمِلَ الكلبُ إلا عَقَرْ [٣]

فهنا الشاعر يطلب من ممدوحه ألا يُعطي المارقين فرصة للتمرد لأن في تمردهم إضعاف للخلافة وأهلها، وأن يضرب على أيدي الخارجين فإما أن يثوبوا إلى رُشدهم، وإما أن يُقتلوا فيستريح الناس من شرورهم وأذاهم.

ولكن الشاعر لم يصرح بهاتيك المعاني، وإنما المفهوم من البيت أن الإنسان يجب ألا يترك السم حتى لا يستفحل داؤه، ولا يستنيم عن الكلب حتى يصبح عقوراً، وهذه هي بلاغة الاستعارة التمثيلية التي تعطينا المعنى في إيجاز يسهل تمثله في المواقف المشابهة له.

وعن سر جمال الاستعارة التمثيلية يقول المراغي: "هذه الاستعارة أبلغ أنواع المجاز مفرداً ومركباً، إذ مبناها تشبيه التمثيل، المعتمد على هيئة منتزعة من أشياء متعددة، فالاستعارة المبنية عليه تكون أدق أنواع الاستعارات إذ من الصعوبة بمكان أن تعمد إلى صورتين مركبتين من أجزاء عدة فتحاول الربط بينهما وتحصر جهات اتحادهما، وتشبه

إحداهما بالأخرى فلا يخفى ما أنت محتاج إليه في المهارة حينئذ، كما لا ينكر الأثر الذي تراه في مخاطبك إذا أدليت إليه في معرض كلامك بمثل، فكم تجد لديه من الأريحية، وكيف يغني إيجاز المثل عن الشرح والإسهاب؟"[١]

وتقوم الاستعارة بأداء وظيفتين هامتين: التشخيص، والتجسيم. ومعنى التشخيص "إضفاء صفات الكائن الحي – الصفات الإنسانية – على ظواهر الواقع الخارجي، يبث فيها الحياة، فيجعلها تحس كما يحس الإنسان، ويتميز الشاعر بقدرته على التفاعل مع الأشياء من خلال رؤيته الفنية الخاصة"[٢]

ومن الصور التي اعتمدت على التشخيص عند ابن حيوس قوله:

وإذا المُنى أمَّتْ نداه عوانساً عُوناً أعادتها عذارى نُهَّدا [٣]

فالشاعر – في معرض مدحه لنصر بن محمود – يصفه بالكرم، فالأماني تذهب إليه عوانس كاسفة البال، ثم تعود من عنده عذراء ناهدة صبية، ونحن نلحظ الاستعارة المكنية في قوله: (أمت نداه) حيث جعل المنى إنساناً يذهب إلى ممدوحه، وكذلك – ترشيحاً للاستعارة – يُشخص ابن حيوس المنى فتيات عوانس، ولكنها تعود من زيارة نصر بن محمود في صورة أشخاص أيضاً، في صورة صبايا فاتنات نواهد.

ومن ذلك قوله:

وقائعُ لبسَ الحقُّ الشبابَ بها من بعد أنْ قيلَ قد أودى به الهَرَمُ [٤]

فهو قد شخص الحق إنساناً يرتدي ثوب الشباب، وكذلك شخصه بأنه كان قد هرم، وهذه قيمة الاستعارة الكبرى، وسر جمالها الأعظم، وهذا ما عبر عنه جون مري: "إن روح الشعر الخلاقة في حاجة ماسة إلى أن تمنح الحياة للأشياء الجامدة"[١]

---

(١) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٦م، ص ٢٨٨
(٢) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ١٤٨
(٣) الديوان، ص ٢٠٩
(٤) الديوان، ص ٦٢١
(١) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص ١٤٩
(٢) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، ص ٤٢٩
(٣) الديوان، ص ١٥٥
(٤) الديوان، ص ٤٣

وأما التجسيم فهو تحويل المعنويات إلى محسوسات، ويرى أحد النقاد أنه "جزء أساسي من قوة الاستعارة ونشاطها البلاغي، وهو مرتبط عند العرب بما يُسمى التقديم الحسي للمعنى، ويرتبط حديثاً بما يُسمى التصوير "(٢)

ومن الصور التي اعتمدت على التجسيم في شعر ابن حيوس:

وعـزمٌ لـه حـدٌّ لـدى الـرَّوعِ مـا نَبَـا   يجاورُه الجُودُ الذي ليس لـه حدٌّ (٣)

وهنا يصور الشاعر قوة عزيمة من يمدحه، فيجعل عزمه (سيفاً) له (حدٌّ) لا ينبو، وفيه إيحاء بمضاء عزم ممدوحه، وإذا كان المشبه (العزم) معنوياً، والمشبه به (السيف) محسوساً، فإن قيمة الاستعارة المكنية هنا قدرتها على تصوير/ تجسيم المعنى.

ومن مثل ذلك قول الشاعر:

وسـرْبَلَتْكَ ثنـاءً جـلَّ موقعُـهُ   عمَّا كسَتْك ثياباً عمَّها الـذَّهبُ (٤)

وهنا نجد ابن حيوس يصور الثناء (ثوباً) يتسربل به ممدوحه، وكذلك فإن (الثناء) أمر معنوي، والمشبه به الثوب) أمر حسي، فسر جمال الاستعارة هنا التجسيم.

قصيدة كأنموذج للاستعارة

بعد التحليل والحصر للشكل البلاغي الثاني هذه قصيدة من قصائده قالها في أمير الجيوش مصطفى الملك، اتخذت كأنموذج للاستعارة، وعدد أبياتها ست وستون بيتاً. وفيها يهنئه بعيد ويذكر هزيمة طيء ومن معها قال:

يـا للرجـال لنظـرة سـفكت دمـا   ولحـادثٍ لـم ألقـه مستسلـما

وأرى السـهام تـؤم مـن يرمـي بهـا   فعلام سهم اللحظ يصمي من رما

---

(١) الديوان، ص ٥٣٨.

يـــا أمـــري بتجـــلد لـــم أعطـــه	مـا نـم دمعـي بـالجوى حتـى نـما
ولقــد وقفــت بــدار زينــب موهنــاً	والوجــد يأبــى أن أقــول فأهـــما
مســـتخبراً عنهـــا فلـــم أر معلـــماً	منـــها بأخبـــار الأحبـــة معلـــما
أبكـى ويمنعنــي تناسـي مـا مضـى	مــا يمنــع الأطــلال أن تتكلـــما[1]

كعادة الشعراء في الجاهلية بدأت هذه القصيدة بالغزل فقد بدأ متعجباً "يا" مندهشاً لتلك الحالة التي آلت إليها بالصدفة ذلك اللقاء الذي أفرز عن طريقة نظرة أحلت سفك دمه، فيا لها من نظرة! ويا لهم من رجال! فقد استخدم ابن حيوس لتوضيح هذه الصورة في هذا الشكل البلاغي "الاستعارة" "نظرةً سفكت دماً" فالدم لا يسفك بالنظرة إنما يسفك بآلة كالسيف مثلاً، والشاعر أشرك شكل آخر وهو "المجاز" وعلاقته سببية أي نظرة سبب لسفك الدماء، كلتا الصورتين ساهمتا في إظهار قوة جمال هذا البيت ثم يقول: إني أرى السهام تقصد المرمى بها مباشرة "تؤم" فعلام اختلف سهام اللحظ عنها في أنها تسبي من رمت به وهنا أيضاً لتوضيح هذا التصوير استخدم ابن حيوس مرة ثانية الاستعارة في "سهم اللحظ" وقد أصاب في اختيار هذا الشكل البلاغي للتعبير عن الصورة أوصلها واضحة وجلية.

ثم يعتب على أصحابه ومن لامه على ما وقع فيه، فيقول: لا تلوموني فلم يكن عندي صبر ولم أعط ذلك الصبر لكي أتحمل، وإن هذا الحب كبر في قلبي ونما حتى رأيتم الدمع يترقرق في عينيي.

ويبدأ يروي أسباب استعباره ذلك فيقول لهم: "لقد وقفت بدار زينب" مثقلاً بهمومي والحب والحزن يأبيان أن أقول فأفهم تلك الدار، وهنا استخدم مرة ثالثة "الاستعارة" فقال: "الوجد يأبى" أي يرفض، من هو؟ إنه الحب يرفض، والذي يرفض هو الإنسان فيأبى أن يتكلم، فاستعار ذلك لشيء غير مادي ويستمر قائلاً في أنني استخبرت عنها المكان فلم أر أثراً "مَعْلَماً" يعلمني بأخبار الأحبة، ويسترسل ويمنعني البكاء، سؤالي: "ما يمنع الأطلال أن تتكلما؟" عند ذلك قال:

فعـــذلت قلبـــي إذ أطـــاع غرامــــه	وعصـــى التســـلي بعـــدها واللومـــا

وهنا مرة أخرى يلجأ ابن حيوس لإظهار ذلك الشعور، وذلك التصوير "الاستعارة" مرتين في البيت، فالأولى "قلبي إذ أطاع" والطاعة للإنسان والقلب جزء منه وهذا نوع آخر

وهو "المجاز" والمرة الثانية "وعصى التسلي" أي "وعصى قلبي التسلي" وكذلك "اللوّما" والعصيان للإنسان والقلب جزء منه كذلك، فتداخلت الصور وكثرت وأفلح الشاعر في اختيار الشكل لتوضيح الصورة.

وينتقل من صورة كلية إلى صورة جزئية فبعد أن ذكر "اللوم" في البيت السابق "اللوما" نجده يوضحها بتصوير جميل استخدم فيه التشبيه لإظهاره فيقول:

واللوم مثل الريح يذهب ضَلَّةً ويزيد نيران المحب تضرما

فـ "اللوم مثل الريح" مشبه ومشبه به وأداة الشبه ووجه الشبه، "يذهب ضلة" و"يزيد" نيران الحب اشتعالاً كالريح في رواحها وغدوها، يا لها من صورة جميلة وما زادها جمالاً ذلك التصوير الدقيق ثم قال:

وخطيطةٍ ضن الغمام بريها خَلّفتَها خلفي وسرت ميمما

ما أجمل هذا التدرج في الانتقال من غرض إلى الغرض المراد المدح، "وخطيطةٍ" أرضاً قَصّر "الغمام بريها" استعارة مرة أخرى تظهر وكأن الغمام يعقل، ويوفي ويقصر أحياناً، في عمله إذاً هو إنسان، صورة جميلة وما جمّلها إلا ذلك التصوير الرائع وهذا الشكل البلاغي الذي وفىّ في تكملة الصورة:

أرضاً إذا ما الترب أجدب أخصبت بندىً إذا ما الغيث أنجم أثجما

صورة من صوره وميزة في شعر ابن حيوس تلاحظ بالترتيب الكلمات في القصيدة كلمة "واللوما" في نهاية البيت ثم مباشرة، في صدر البيت الذي يليه "واللوم"، ثم "خطيطةٍ" وهي الأرض وكلمة "أرضاً" في البيت الذي بعده، تلك هي طريقة ابن حيوس في شعره، وينتقل في تصوير هذه الأرض في بيت جميل وما زاده جمالاً استوى الشطر الأول والشطر الثاني منه هو قوله:

يلقى بها الرواد روضاً مزهراً ويصادف الوراد حوضاً مفعما

"الرواد" الشعراء وأصحاب الحاجات يجدون روضاً مزهراً وما فيه من راحة البال والسعادة، و"الوراد" وهم الشعراء أيضاً وأصحاب الحاجات يجدون حوضاً مملوءة بما

يحتاجون كل يجد حاجته، في هذه الأرض التي يقطنها الممدوح، وليس ذلك فقط إنما يستمر في وصفها قائلاً:

وتـــرى بهـــا أم المدامـــــة عاقـــراً   أبـــداً وأم الحمـــد حبلــــى متئمــــا

أضـــحت بإحســـان المظفـــر كعبـــة   للطـــــالبين وللمكـــــارم موســــــما

الخمر العتيقة "أم المدامة عاقراً" وتجد فيها الحمد الكثير حتى كأنها "كعبة" يأتيها كل من له حاجة، وفي البيت الأخير تشبيه ضمني، فقد شبه هذه الأرض بـ "كعبة" كل ذك وهو يريد وصف الممدوح فبعد هذه التوطئة قال:

ملـــك إذا ســـئل الرغـــاب واللهـــى   أعطـــى وإن لاقـــى الكتائـــب أقـــدما

يربـــى علـــى القـــدر المتـــاح إذا سـطا   ويجـــاود الجـــود الســـحّاح إذا همـــا

أوفـــى مـــن الشـــمس المنيـــرة بهجـــة   وأشـــــف منزلـــــة وأبعـــــد مرتمـــــا

منــــع الليـــــالي أن تبيـــت موانعـــاً   مـــا رام أو مســـتبذلات مـــا حمـــا

يـــأبى الغـــواني والغنـــاء وينتشــــي   طربـــاً إذا كـــان الصـــليل ترنمـــا

ملك بـه كـل الصفات الحميدة، إذا سئل أي رغبـة أعطاهـا، شجاعٌ مقداماً إذا لاقـى الكتائب، جواد كثير الجود، أوفى من الشمس، وأبعد منها منزلة، يرفض الغانية الجميلة التي استغنت بجمالها ويرفض الغناء إلاّ ما كان من صليل السيوف.

كلها صفات محبوبة، وقد استخدم فيها الشاعر "الاستعارة" في توضيح وتقريب الصورة وذلك عندما قال: "أوفى من الشمس" فالوفاء للإنسان ليس للشمس، وكذلك في قوله: "منع الليالي، أن تمنعه مما أراد "ما رام"، فالليالي شيء معنوي لا تمنع إنما على سبيل الاستعارة، وقد أجاد في استعمال هذا اللون لتوضيح تلك الصورة وبيان هذا التصوير البلاغي الممتاز.

هذا الملك يتمتع بهمم عالية أعلى من نجم "السماك" وسبيله في ذلك العلو الجود والإقدام، فقال:

همـــم علـــون علـــى الســـماك وإنمـــا   بـــالجود والإقـــدام يســـمو مـــن ســـما

وهنا استخدامه للاستعارة جاء في عجز البيت " إنما بالجود والإقدام يسمو من سما" زاد في تقريب المعنى وتوضيحه، وذلك بأن الممدوح وصل إلى تلك المرحلة بهذين العاملين ونوع تلك الاستعارة "استعارة تمثيلية".

وكأن ابن حيوس أعجب بهذا النوع من اللون، فقد كرره في البيت الذي يليه فقال:

ومناقب أعيا الأعادي كتمها والشمس أظهر أن تُسرَّ وتكتما

فأضفت الاستعارة جمالاً على المعنى فأصبح بيّن، كما أن الأعادي صعبٌ عليهم كتم مناقب ممدوحه فهي أقوى وأكبر من أن تخفى وهل يستطيعون كتم الشمس.

وكذلك في البيت الذي يليه استخدم ابن حيوس الاستعارة المكنية فقد قال:

ومواهب راجي جداها لم يخب منه وراضع درها لن يفطما

فالاستعارة هنا في قوله: "وراضع درها لن يفطما" تلك مواهب ممدوحه كأنها شيء مادي يرضع منه كالأغنام أو الأبقار ولكن الفرق إنه لن يفطم منه، وكذلك ارتباطك به مستمر أي اللبن باقي ومن شرب منه مستمر على الشرب ولن يفطم وابن حيوس له الحسن والأحسن فانظر وتأمل أبياته وفواتحها فقد قال: "همم" ثم و"مناقب" ثم "ومواهب"، كلها معطوفة بحرف العطف "الواو" ثم يصل بعد أن أوضح ذلك الملك نتيجة مفادها أن الجيوش ارتضت أميرها قائداً فقال:

غدت الجيوش عزيزة بأميرها والدهر محموداً وكان مذمما

والأمن جماً والرجاء مُصدقاً والحق أبلج والهدى مستعصما

حسن التقسيم ونيتجة لذلك قال:

لله درك في طغاة قبائلٍ أنصفت منها الدين حين تظلما

استعارة مكنية "أنصفت منها الدين حين تظلما" عندما اشتكى وكأنه إنسان يشتكي من طغاة قبائل، ولابن حيوس أبيات رائعة منها:

فلكم جنيت أذىً حسمت به أذىً ولكم سفكت دماً حقنت به دما

فهذا بيت رائع، فكم ارتكبت من جنايات لأجل أن لا يتأذى بها أصحاب حق، ما فارتكابك تلك الجنايات عن المعتدين الظالمين أصحاب الإساءة بحيث لا يتأذى أصحاب الحق، وكم سفكت دماً ظالماً من صاحب ظلم عدو من أجل أن تحفظ "وتحقن" به دماً سليماً ن صاحب حق مظلوماً، ثم قال:-

لما آزرتهم الظبى مصقولةً والخيل قباً والوشيج مقوَّما

ظنوك من لاقوا فحين قرعتهم صاروا وقد كانوا حديداً حنتما
قهروا الورى زمناً فمذ حاربتهم طمّ الأتيّ عليهم لما طما
وهم حماة الروع إلاّ أنهم فروا لعمرك حين فروا الأرقما

تصوير رائع لحال أعداء ممدوحه في ألفاظ بسيطة تحمل مدلولات قوية وبعيدة، فحين لامستهم الظبى ورأوها مصقولة "مع كل السلاح والفرسان والخيل" كان ظنهم أن هذا الجيش وقائده مثل كل الجيوش والقادة السابقين ولكن بقراعك لهم أيقنوا أن هذا الجيش وهذا القائد عكس ما كانوا يظنون وبسرعة يصور ابن حيوس ذلك بدون أن يترك مجالاً فقال "صاروا" أي صيرهم إلى ما يريد هذا القائد، ومن قبل كانوا حديداً فذابوا وانصهروا، ويؤكد ابن حيوس ذلك بتكراره في البيت الذي يليه فقال: "قهروا الورى زمناً" ولكن الآن غطاهم الماء وأصبحوا طما للماء وكانوا حماة الديار ففروا حين رأوك ، والاستعارة ظاهرة أكثر من مرة وذلك في قوله "قهروا العدى" وكذلك قوله: حماة الروع".

وينتقل ابن حيوس ليتحدث مصوراً بالألفاظ هزيمة قبيلة "طيء" فيقول:

ثم انثنيت إلى سرايا طيءٍ تقتاد أرعن كالخضم عرمرما
متنائي الأقطار زاد قتامة فغدا به وجه النهار ملثما
تبدو بوارقه فتحسب ضوءها برقاً تألق في سحاب أظلما
وتخال نقع الأعوجيه دونه ستراً بلمع القعضبية معلما

استخدم ابن حيوس التشبيه ليقرب الصورة فهو يصور أن الجيش الذي يقوده في أوج قوته فهو "أرعن" وكثيرٌ جداً كالبحر الهائج في قوته وكثرته كالبحر الطامي الكثير بعيد بين الأقطار مما زاد" قتامة" سواده حتى أصبح النهار كالرجل المتلثم ويزيد من توضيح هذا التصوير هذه الصورة الاستعارية "وجهه النهار ملثما" فتبدأ لمعان سيوفه ورماحه بالبرق، في سحابٍ أظلما من كثرة الجيش وما يثيره من غبار الأرجل والفرسان حتى لتظنه ستراً ولكن يلمع فيه سلاحه فيترك "معلماً" أي علامة يا لها من صورةٍ لجيشٍ وفضاءٍ من الخيال استطاع فيه الشاعر أن يشرك سامعيه فيه وكأنهم في أرض المعركة، وهذا هو الشاعر المجيد الذي استطاع توظيف إمكانيته في توصيل هذه الصورة وهذا الإحساس إلى غيره وقد أجاد في ذلك.

ويستمر ابن حيوس في تصوير تلك المعركة التي هزمت فيها قبيلة طيء فيقول:

حتـــى إذا أنشيتهـــم بسلافـــةٍ والحـــين يعجـــب منهـــم متبســـما

ظنـــوا الطلائـــع كـــل مـــن يأتيهـــم فتثبتـــوا للـــداء حتـــى استحكمـــا

لمـــا أتيـــت فكنـــت ريحـــاً عاصـــفاً تلـــوى بمـــا لاقـــت وكـــانوا خشـــرما

لـــم تلـــق إلا عاريـــاً ســـبقت بـــه روعـــاء أو مســـتلئماً مستسلمـــا

تصوير دقيق لحال رجال قبيلة طيء وما أصابهم من هلع وفزع حتى أن الزمن يتعجب منهم مبتسماً "والحين يعجب منهم متبسما" وما أضفى جمالاً على البيت وجعل هذا التصوير دقيق هذا الشكل البلاغي ونعني الاستعارة، حتى أن الشاعر كرر تلك الاستعارة في البيت الثاني حين قال: فتثبتوا للداء حتى استحكما"، أما البيت الثالث فقد استخدم فيه الشاعر نوع آخر من الأشكال البلاغية وهو التشبيه "كنت ريحاً" قوية تعصف وتلوي بكل ما لاقت وكانوا هم نحل وزنابير وما أسهل على الريح في العصف بهما، ويصور خروج رجال تلك القبيلة سراعاً منهم العراة وكثيراً منهم مستسلمين.

ثم ينتقل ابن حيوس إلى موقف آخر موضحاً كيف يكتسب العز فيقول:

والعـــز حيـــث تـــرى الدمـــاء مراقـــة تـــروي الثـــرى والســـمهرى محطمـــا

والوهـــد أدون أن ينـــال متالعـــاً والـــذئب أهـــون أن يـــروع الضـــيغما

ملكـــوا فجـــاروا فـــي القضـــايا واعتـــدوا وعـــدلت فيهـــم إذ غـــدوت محكمـــا

فالعز مطلبه صعب ومكانه حيث ترى الدماء مراقة، وترى السهام والرماح محطمة فذلك موطن العز، وقد استخدم الشاعر الاستعارة في قوله: "تروي الثرى" والذي يروي هو الإنسان، والوهد "المكان المنخفض" أدنى أن ينال جبل "متالعا"، ولاحظ لفظة "أدون" وهو يريد أدنى، وكذلك الذئب أصعب عليه أن يراع منه الأسد، وفي هذا البيت تشبيه ضمني، فشجعان قبيلة طئ لن يستطيعوا النيل من هذا الممدوح وهم أهون من أن يفعلوا ذلك. لكنهم ملكوا قبل قدومك واعتدوا، وعند قدومك ملكتهم

ومنحـــتهم جبلـــي أبـــيهم إرثـــهم عنـــه وســـاءا منـــزلاً ومخيـــما

فهـــم ببيـــد يصـــطلون بمـــا جنـــوا فيهـــا إذا حمـــيَ الهجيـــر جهنمـــا

مـــن ســـائر الطـــرداء أبعـــد مشـــربا وأرثُّ أطمـــاراً وأخبـــث مطعمـــا

وحــرمتهم طيــب الكــرى حتــى لقــد ظنــوا الرقــاد علــى الجفــون محرمــا

منحتهم إرثهم ولم يكن إلا جبلين فساء إرث، تهكم وسخرية على ما آل إليه حالهم، فبعد أن كانوا منعمين في أرضهم فأصبحوا مشردين بسبب عصيانهم لك في الصحراء التي تلفح وجوههم فيها حرارة الشمس وما أشدها من حرارة حتى يتخيل إليها أنها نار جنهم، ونتج عن ذلك حرمانهم من النوم وقد استعمل في تقريب وتوضيح ذلك المعنى فأعطاه جمالاً "لفظة" "على الجفون"، فالنوم لا يخص الجفون وحدهم إنما على سبيل المجاز.

وابن حيوس بعد أن ذكر غزو هذا القائد لقبيلة طيء يرجع ثانية إلى أوصاف الممدوح وأعماله فيقول:

عمــري لقــد وجــدوا اصــطناعك ســالفا أريــاً وقــد وجــدوا اجتياحــك علقمــا

فــرأوك عنــد الســلم بحــر مواهــب يغنــي وفــي الهيجــاء غضــباً مخــذما

ورجعــت تنظــر فــي الــبلاد بــرأي ذي عـــزم يـــرد المشـــرفي مثلـــما

حصــنت شاســعها بــرأيٍ لــو حمــى بــدر الســماء عــن النــواظر لا حتمــا

وعمـــرت غامرهـــا بجـــدٍ لـــم يـــزل يـــأبى لمـــا تبنيـــه أن يتهدمـــا

يقول ابن حيوس بعد أن عمت الفرحة البلاد واطمأن الناس في عيشهم ونظروا إلى معروفك فيهم بعد أن علموا قوة اجتياحك التي تشبه الريح ففي السلم أنت بحر وفي المعارك لا يقهر بعد كل ذلك رجعت تنظر في أمر البلاد بقوة عزمك فالرأي أحياناً أحسن من الحرب، فقمت بتحصين البلاد براي لو حمى البدر في السماء عن العيون لاحتما، ولشملت "صغير" هذه البلاد بالرحمة والرأفة وزرعتها فيه.

واستخدم ابن حيوس في إظهار ما يريد أن يقوله أو بالأصح في تصوير هذا المنظر عدة أشكال بلاغية أعطت للصورة جمالاً ما كان ليظهر بدونها ومن تلك الأشكال استخدامه التشبيه البليغ في قوله: "فرأوك....بحر". والاستعارة في قوله: "ورجعت تنظر...برأي" وكذلك "عزم يرد المشرفي"، والكناية في قوله: "حصنت شاسعها" كناية عن نسبه، وكذلك "لو حمى بدر السماء عن النواظر.." كناية عن قوة وفرض رأيه، ثم يقول ابن حيوس واصفاً أعمال ممدوحه الكثيرة:

إنـــي يشـــاركك الـــورى فـــي رتبـــة أدلجـــت تطلبهـــا وبـــاتوا نـــوما

حملــت نفســك غيــر مكتــرث بــه **أمـــراً يـــؤود يرمرمـــا ويلملمـــا**

فبغــت مطالعــك الملــوك فقصــرت **ورأى وقائعــك الزمـــان فأحجمـــا**

مهـــلاً فمـــا أبقـــى نزالـــك خائفـــاً **خطبـــاً ولا أبقـــى نوالـــك مُعـــدما**

لا تكذبـــن فمـــا أمامـــك غايـــة **فـــانظر مليـــاً هـــل تـــرى متقـــدما**

ناهيــك عــن كــرم يفــوق بــه الحيــا **ســبقاً ومــن بــأس يفــوت الأنجمــا**

فالمنزلة التي وصل إليها ممدوحه لا يستطيع أن يشاركه فيها "الورى" لأنك تطلب المجد دون نوم حتى أواخر الليل "أدلجت" أما غيرك فباتوا نوّما، هذه أعباء كبيرة لا يستطيع تحملها أ حتى جبلي "يرمرما ويلملما" حملوها لأثقلتهم، وهذه المكانة بغتها الملوك فقصروا دونها، والزمان رأى ما فعلت بعدوك فتوقف جبناً، فنزالك للعدو جعل الأمن منتشراً في هذه الأرض، وعطاياك لم تبق فقيراً ومحتاجاً فكل غاية حققتها ولم تترك أحد يتقدمك، إضافة إلى كرمك الذي فات كرم الغيث وبأس فات الأنجما.

وقد استعمل ابن حيوس لإظهار هذه الصور كثيرٌ من الأشكال البلاغية وكثير من الأماكن المشهورة كاستعماله جبلي "يرمرما ويلملما"، والاستعارة في "أني يشاركك الورى في رتبة" وكذلك "ورأى وقائعك الزمان" و"كرم يفوق...الحيا" وكذلك "بأسٌ يفوت الأنجما".

وما كان هذا التصوير يأتي على هذا القدر الجمالي لولا حسن انتقاءه لهذا الشكل البلاغي.

ثم يستمر ابن حيوس قائلاً:

وعـــزائم حشـــت القلـــوب أســـنةً **مثـــل الخنـــاجر والحنـــاجر أسهمـــا**

فقضـــت لـــذكرك أن يســـير مفـــوزاً **وقضـــت لـــذكرك أن يجـــل ويعظمـــا**

يهنـــي الخلافـــة أن عـــدتها شـــجى **حلـــق العـــدو وســـيفها لـــن يكهمـــا**

وليهنـــك العيـــد الســـعيد مضـــاعفا **لـــك أجـــر مـــن صـــلى وصـــام وأحرمـــا**

ففي الأبيات السابقة يذكر الشاعر ممدوحه بصفات حميدة منها أنه له عزائم جعلت قلوب أعداءه ترجف خوفاً وكأنه سدد إليها سهام، ووسيلة إطلاق تلك السهام هي الحناجر، مما أدى إلى انتشار ذكرك على كل الألسن وأن يجل ويعظما فلتتهنا الخلافة إن "عدتها"

وهو الممدوح قد كسر "شجى" حلق العدو"، وأن "سيفها" وهو الممدوح أيضاً لن يتفلل أو ينبو، ولتتهنى بالعيد فأجره مضاعفاً لك ويزيده أجر من صلى وصام وأحرما.

واستعمل الشاعر لتصوير هذه المواقف أشكال بلاغية منها الاستعارة في قوله "عزائم حشت القلوب" وفي "الحناجر أسهما" و"قضت لذكرك أن يسير" و "لذكرك أن يجل" ومنها التشبيه في قوله: "وعزائم...أسنة مثل الخناجر".

بعد هذا كله يلتفت ابن حيوس لنفسه مفتخراً بشعره ومستجدياً للمال فقال:

إنـــي لأشـــعر مـــن رأيـــت وإننـــي	**أصــبحت عــن إدراك وصــفك مفحمــا**
ولقـد أرحـت الخيـل نحـوك ضـمراً	**والعـيس يحملـن القـريض المحكمـا**
يحملـــن منــــه مفصــــلاً ومنــــظماً	**ومحبـــراً وموشـــحاً ومسهمـــا**
مـــدح كزهـــر الـــروض إلا أنــــه	**يبقـــى إذا زهـــر الريـــاض تصـــرما**
إنــي كتمـت الشـعر فـي طـي المنـى	**فعـل امـرئ لـم يـرض مـا دون السـما**
لا أســأل الــرحمن حظــاً فــوق مــا	**أعطــى فقــد أولــى الجميــل وأنعمــا**
حســبي امتــداحك رتبـــة ونباهـــة	**وذراك معتصمـــاً وقربـــك مغنمـــا**

كل هذه الأبيات افتخاراً بنفسه "إني لأشعر" من رأت عيناك والحديث للشاعر وهذا نتيجة إعجابي الشديد بك وصل إلى درجة أنني أصبحت "مفحماً" قوة التعجب به وليدل على علمه بأنواع الشعر يقول: "منه مفصلاً ومنظماً ومحبراً وموشحاً ومسهماً" أنواع وأشكال عدة "كزهر الروض" غير أنه يبقى وزهر الروض ينتهي ويتلاشى.

ويكرر "إني" للتأكيد على أنه الأفضل في قول الشعر ولو ترك العنان لشعره لم يرض مكانةٌ دون السماء، ولكن اكتفيت بامتداحك مكانةً ورتبةً وبك محتمياً وقربك منعماً وفوزاً ومكان ذلك ما ختم به ابن حيوس هذه القصيدة.

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور الاستعارية عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:(١)

"أ – بلغت صور ابن حيوس الاستعارية ثمانمائة وتسع وأربعين صورة، وتوزعت بين أنواع الاستعارة كما يوضحها الجدول التالي:

(١) راجع جدول إحصاء الصور الاستعارية، ص ١٣٤

نوع الاستعارة	عددها	نسبتها
الاستعارة المكنية	٧٦٣	٩٠ %
الاستعارة التصريحية	١٠	١ %
الاستعارة التمثيلية	٧٦	١٠ %
المجموع	٨٤٩	١٠٠ %

والمأخوذ من هذا الجدول:

أولاً: الصور الاستعارية أكثر شيوعاً من الصور التشبيهية عند ابن حيوس.

ثانياً: ليست هناك نسبة للمقارنة بين أنواع الاستعارة؛ فلقد غلبت الاستعارة المكنية على غيرها من صور الاستعارة، فبلغت سبعمائة وثلاثاً وستين صورة بنسبة بلغت ٩٠ % تقريباً من جملة صوره الاستعارية، ثم كانت الاستعارة التمثيلية، ثم تأخرت الاستعارة التصريحية إلى المرتبة الثالثة والأخيرة.

ب – ابن حيوس ليس الشاعر المصور،أو ليس صاحب صور كلية كبرى – في أغلب قصائده، بل هو يقتصر على اللمحة التصويرية السريعة، ثم ينتقل لمعنى جديد، ثم نظل نقرأ أبيات القصيدة دون أن نعثر على خيال، ثم تأتي الصورة أخيراً في شكل مفرد.

وليس أدل على ذلك من استعراض إحدى قصائد الديوان، وقصائده – كما أشرنا – قصائد طويلة، وهي قصيدته التي أنشأها في مدح تاج الملوك (محمود بن صالح)[١]

وباستقراء هذه القصيدة المادحة نجدها قد بلغت ستة وتسعين بيتاً من الشعر، يقول الشاعر في مطلعها:

هل للأماني عن جنابك مدفعُ؟ أم هل لها من دون بابك مَشرعُ؟

وفيه استعارة مكنية بتجسيم الأماني، لكنه لا يستكمل الصورة، بل ينتقل لمعنى آخر في البيت الثالث:

---

(١) الديوان، ص ٣١٧

(٢) الديوان، ص ١٠٧

ركبـــوا بنيـــاتِ الطريـــقِ فضـــلَّ ســـا لكُهـــا، ومنهجُـــك الطريـــقُ الأهيـــعُ

ثم ننتظر حتى البيت الثامن عندما يقول:

قـــــومٌ إذا رامـــــوا ممالـــــكَ غيـــــرِهِم حصـدُوا ببـيضِ الهنـدِ مـا لـم يزرعـوا

وهنا يجب أن ننتظر مدة أطول حتى نصل إلى تصوير استعاري جديد في البيت الرابع والثلاثين:

حَكَمَـــــاكَ لَــــدنٌ ذابـــــلٌ ومُهَنَّـــــدٌ مـــا فيهمـــا إنْ حُكِّمـــا مَـــنْ يَخـــدعُ

ثم يتمهل الشاعر في عرض صوره الاستعارية حتى البيتين الثاني والثمانين والثالث والثمانين، ثم نجد صورتين أخريين في البيتين الخامس والثمانين، والثالث والتسعين.

ففي هذه القصيدة الطويلة ثماني صور استعارية فحسب، وليس من شأن الباحث أن يطالب الشاعر أن يكون مكثراً أم مقلاً، لكن كان قصد الباحث أن يبرهن على أن تصويره الاستعاري كان مفرداً ومبعثراً في أبيات القصيدة ولم يلجأ ابن حيوس – في أغلب صوره – إلى بناء الصور الممتدة والكلية.

ج – أغلب صور ابن حيوس الاستعارية يكون سر جمالها التشخيص أكثر من التجسيم، وذلك من مثل قوله:[٢]

أطـاعتهم الأيـامُ فـي نيـل مـا بغـوا ولـــو غـــالبتهم أحـــرزوه تغلبـــا

لـئن كـان هـذا الـدهرُ مالـك أهلـه فـــإنهم ملاكـــه شـــاء أو أبـــا

د – انعدم في شعره لون من الاستعارة يسميه بعض النقاد "(الاستعارة بالصفة)، وتكون بالصفة الملونة أو بالنعوت الكثيرة غير الملونة"[١]

هـ – كان من أهم وظائف الصورة الاستعارية عند ابن حيوس – إضافة إلى التشخيص والتجسيم – تحسين المعنى والمبالغة فيه، وهذا واضح من مثل قوله:[٢]

ولـــو أنَّ النعـــامَ بـــك اســـتجارت لخافـــت مـــن عواديهـــا الأســـود

والآن يقدم الباحث إحصاء بالصور الاستعارية في شعر ابن حيوس:

---

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص٨٢

(٢) الديوان، ص ١٨٥

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
١	عـاذ بالصـفح مـن أحـب البقـاء	واحتمـى جاعـل الخضـوع وقـاء	مكنية	٤
٢	قسـمت راحتـاه جـوداً وفتكـاً	فـي الأنـام السـرّاء والضـرّاء	مكنية	٤
٣	وإن اسـتعجم المقـال فـذي الأفعـال	قـد أصـبحت بـه فصـحاء	مكنية	٤
٤	لـم يفـد رأي مـن يصـانع بالشـيء	رجـاءً أن يمنـع الأشـياء	تمثيلية	٤
٥	آمنـوا بالإهـداء مـا خيـف مـن هـذي	العـوادي حتـى لظـن اهتـداء	تصريحية	٥
٦	يـا مبيـد الأحقـاد أعظـم طـب	واحـد عمـرٌ نفعـه الأعضـاء	مكنية	٥
٧	وبـرأيٍ رد العـداوة فـي الـدين	وداداً واستأصـل الشـحناء	مكنية	٥
٨	ويغفـو أنيـل فاسـتملك الأحـرار	عفـواً واسـتنقذ الأسـراء	مكنية	٥
٩	فـأقم وادعـاً فمـا نلـت بـالآراء	تفنـي العـدى وتبقـي العـداء	مكنية	٥
١٠	وعظـتهم آياتـك اللآئـي حطـت	عـن رجـال الخلافـة الأعبـاء	مكنية	٥
١١	سـلَّ منـه سـيفاً علـى غيـرِ الأيَّـا	م، واجتـاب نثـرةً حصـداءَ	مكنية	٥
١٢	قتلـت مـن دنـا مـن الحـرب جهـلاً	وأخافـت أخبارهـا مـن تنـاءى	مكنية	٥
١٣	كيـف يقـوى علـى محاربـة الطـارد	مـن لا يواجـه الطـرداء	مكنية	٦
١٤	فأقامـت ولـو أقمـت علـى السـخط	لجـاءت فـي أهلهـا شـفعاء	مكنية	٦
١٥	حـين رأوا السـيوف لـم تغـن شـيئاً	أغمـدوها وجـردوا الآراء	مكنية	٦
١٦	وأنـاخوا بـك المنـى حـين ألفـوا	فـي يـديك الآراء والإجـراء	مكنية	٦
١٧	فسـقيت المنـى مـن الأمـن ريـا	وركـزت القنـا اللـدان ظمـاء	مكنية	٦
١٨	فاشـكر الآن للمسـاعي اللـواتي	جعلـت فـي إسـارك الطلقـاء	مكنية	٧
١٩	مِنـةً علمـت ذوي البخـل الجـود	وسـنت للعـادمين الوفـاء	مكنية	٧
٢٠	عطفـوا دهـرهم بعطفـك علمـاً	أنـه لـن يشـاء حتـى تشـاء	مكنية	٧
٢١	يحـرزون المـدى وتـذهب بالحمـد	فمـا يربحـون إلا العنـاء	مكنية	٧

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٢٢	أي حيـــفٍ وللخلافـــة ســـيف	تســتمد الســيوف منــه المضــاء	تصريحية	٧
٢٣	توقــد النــار فــي الظــلام ولكــن	لـيس يجلـو الهزيـع كـابن ذكـاء	تمثيلية	٨
٢٤	يـا أميـر الجيـوش لا عـدمت منـك	أميــــراً يســـــتخدم الأمـــــراء	تصريحية	٨
٢٥	أنـت غيـث إذا اعتـرى الأرض محـل	ودواء إذا اشـــتكى الـــدين داء	مكنية	٩
٢٦	فمـــن النـــاس مـــن يقـــول	تعالـت همـة تتـرك الجبـال هبـاء	تمثيلية	٩
٢٧	آثـر سـوف تنقضـي حقـب الـدهر	ولـــم تســـتطع لـــه إخفـــاء	مكنية	٩
٢٨	جادهـا مـن جميـل رأيـك نـوء	قـد كفاهـا ابـن ترقـب الأنـواء	مكنية	١٠
٢٩	فليشـم غيرنـا السـحاب فقـد أنشـأت	فـــي الأرض دَيْمـــة وطفـــاء	مكنية	١٠
٣٠	منـة فـي عـدي قـد جلـت الغمـاء	عـــنهم وفاقـــت النعمـــاء	مكنية	٧
٣١	قـد أصـم الخطـوب مـن حيـث نـادى	ملــك بالنــدى يجيــب النــداء	مكنية	١١
٣٢	خلفتــك الملــوك فــيهم ولكــن	مثلمـا يخلـف الظـلام الضـياء	تمثيلية	١١
٣٣	فتجــاوز ركــوب جــرد المــذاكي	آنفــاً منـــه وامـــتط الجـــوزاء	مكنية	١١
٣٤	فرفضـــت الـــورى وغيـــر ملـــوم	تـارك الرشـح مـن أصـاب الـرواء	تمثيلية	١٢
٣٥	دام عيشـــي فـــي ذا الجنـــاب هنيئـــاً	فليـدم فـي ذراه شـعري هنـاء	مكنية	١٢
٣٦	قـد مـلأت الأرض العريضـة عـدلاً	فمـــلأ أهلهـــا الســـماء دعـــاء	مكنية	١٢
٣٧	ولقـــد جمعـــت حميـــةً وتقيـــة	ثنتـاء إليـك عنـاء كـل ثنـاء	مكنية	١٣
٣٨	حطـــت الرعيـــة بالرعايـــة رأفـــة	فاضـت علـى القربـاء والبعـداء	مكنية	١٣
٣٩	عــدل كفيــت بــه العــداء يضــمه	عـــزم أقـــام قيامـــة الأعـــداء	مكنية	١٣
٤٠	عـــزم إذا ســـمع العـــدو بـــذكره	أغنـــى غنـــاء الغـــارة الشـــعواء	مكنية	١٣
٤١	والعـــز لا يبقـــى لغيـــر معـــودٍ	أن يكشـــف الغمـــاءَ بالغمـــاء	تمثيلية	١٤
٤٢	نزلـوا علـى حكـم المـروء وامتطـوا	بالبـأس ظهـر العـزة القعسـاء	مكنية	١٥

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٤٣	الفائضـــين علـــى العفـــاة مواهبـــاً	والناهضـــين ببـــاهظ الأعبـــاء	تمثيلية	١٦
٤٤	سـكن القصـور العـز منـذ حضـرتم	وبكـم قـديماً حـلّ فـي البيـداء	مكنية	١٦
٤٥	أخـذ الحسين مـن المحاسـن صـفوها	عفـواً ومـا أبقـى سـوى الأخـذاء	مكنية	١٧
٤٦	عمـري لقـد كبـت الحسـود بوصـلة	تصـل الرفـاء بصـالح الأبنـاء	مكنية	١٧
٤٧	واجتـاب مـن قلـع الخلافـة كـل مـا	تقـذي سـناه نـواظر النظـراء	مكنية	١٧
٤٨	إن حـاز أقطـار السـعادة فهـو مـن	تمـت عليـه مخايـل السـعداء	مكنية	١٧
٤٩	وتحـدثت تلـك الشـمائل أنـه	عـين الزمـان بألسـن فصـحاء	مكنية	١٧
٥٠	ولـن تحسـب الضـراء ضـراءً إذا	أفضـت بصـاحبها إلـى السـراء	مكنية	١٨
٥١	لا يجحـدنكها الحسـود تجـاهلاً	فالصـبح لا يخفـى علـى البصـراء	تمثيلية	١٩
٥٢	إن المحامـد فـي المحافـل رتبـة	مـا حرمـت إلا علـى البخلاء	مكنية	١٩
٥٣	أمـا الفـراق فقـد عاصـيته فـأبى	وطالـت الحـرب إلا أنـه غلبـا	مكنية	٢٠
٥٤	أرانـي البـين لمـا حـمّ عـن قـدر	وداعنـا كـل جـد قبلـه لعبـا	مكنية	٢١
٥٥	ومـن أعـاد حيـاتي غضـةً ويـدي	مـلأى ورد لـي العـيش الـذي ذهبـا	مكنية	٢١
٥٦	قـد كنـت أكـرع كاسـات الكرى نخبـاً	وبعـد بينـك لـم أظفـر بـه نغبـا	مكنية	٢١
٥٧	قـد أظلنـي السـقم المبـرح بـي	فـإن سـلمت فمـا أديـت مـا وجبـا	مكنية	٢١
٥٨	يـا بـن المقلـد قـد قلـدتني مننـاً	مـا قـارب الحمـد أدناهـا ولا كربـا	مكنية	٢٢
٥٩	محـض القبيلـين يلغـي صـالحاً أبـداً	فـي حلبـة الفخـر وثابـاً إذا نسـبا	مكنية	٢٢
٦٠	لـو تـدعي الشـمس يومـاً نـوره كسـفت	ولـو جـرى الـنجم يبغـي شـأوة لكبـا	مكنية	٢٣
٦١	شـمائل بصـنوف الفضـل ناطقـة	وهمـة قارنـت بـل طالـت الشـهبا	مكنية	٢٣
٦٢	أرى المطـامع ضـلت وهـي رائـدتي	قـدماً وقـد هـديت فاختـارت السـحبا	مكنية	٢٣
٦٣	وكـل مـا نلـت مـن عـزٍ وتكرمـةٍ	وثـروةٍ فـإلى آلائـك انتسـبا	مكنية	٢٣

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٦٤	سـللته وضـربت النائبـات بـه	مـا كـل مـن سـل سيفاً صـارماً ضـربا	تمثيلية	٢٤
٦٥	بهمـة لا تجـاري فـي اكتسـاب علـى	وعزمـةٍ لا تشـكي الأيـن والوصـبا	مكنية	٢٤
٦٦	صـاحبته ولـداً بـراً يعـين علـى	قطـع الطريـق فكـان الوالـد الحـدبا	مكنية	٢٤
٦٧	تـلاك فـيّ فأكرمهـا مصـاحبة	تعطـي المنـى وتزيـل الهـم والتعبـا	تصريحية	٢٤
٦٨	تلقـى أعاديـه منـه شـر مـن لقيـت	ويصحب المجد منه خير من صحبا	مكنية	٢٤
٦٩	يـا بـن الـذين إذا شـبت وغـى ملـؤا	دروعهـم نجـدة واسـتفرغوا العيبـا	مكنية	٢٤
٧٠	لقـد كـذبت مـذ ذدت عنـا ظنونهـا	فـلا صـدقت تلـك الظنـون الكـواذب	مكنية	٢٦
٧١	ولـم تـزل الغـدران تـروي مياههـا	وتـذهب بالـذكر الجميـل السـحائب	تمثيلية	٢٧
٧٢	أعـدت ابـن سـلمان كـأن لـم تـنخ بـه	خطـوب ولـم يغصبه مـا حـاز غاصـب	مكنية	٢٧
٧٣	يفـيض وأفـواه الشـعاب إلـى الحيـا	ظمـأٌ وأمـواه العيـون نواضـب	مكنية	٢٧
٧٤	معاديـة فـي قيـد مـن العجـز راسـف	وخاشيه فـي يـمٍ مـن الهـم راسـب	مكنية	٢٨
٧٥	تفـردت فـي كسـب المعـالي وحوزهـا	وغيـر فريـد مـن لـه العـزم صـاحب	مكنية	٢٨
٧٦	وطيـب ثنـاء طبـق الأرض فاكتسـت	مشـارقها مـن عرفـه والمغـارب	مكنية	٢٨
٧٨	وكنـت شـجىً للآخـذيها تعـدياً	ولـولا الشجى مـا غـص بالمـاء شـارب	تمثيلية	٢٨
٧٩	أضـفت إلـى التكدير خوفاً وقد صـنعت	مشـارب فيهـا واطمأنـت مسـارب	مكنية	٢٨
٨٠	وألهمـك البـأس الهجـوم علـى الـروى	فلـم تهـب الهـول الـذي أنـت راكـب	مكنية	٢٩
٨١	أبـت لـك أن ترضـى بضـيم وقـائع	تعـل القنـا فيهـا فتعلـو المراتـب	مكنية	٢٩
٨٢	مـواقفكم كـذين مـا ادعـت العـدى	ومـن قـال قدماً أيـن بالسيف ضـارب	تمثيلية	٢٩
٨٣	صـحائف مفروض علـى الدهر حفظها	لهـا العـزم ممـلٍ والمهنـد كاتـب	مكنية	٢٩
٨٤	وظـافر ذاك العـزم والحـزم فكـرة	تحـدث عمـا أضـمرته العواقـب	مكنية	٢٩
٨٥	وأظهـرت للأيـام لينـاً وقسـوة	تسـالمها طـوراً وطـوراً تحـارب	مكنية	٢٩

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٨٦	تثيـر مثـار النقـع وهــي طوالــع	وتبنـي منـار العـز وهـي غـوارب	مكنية	٣٠
٨٧	وكـل حـديث سـار لـم يكـن فـيكم	هبـــاءٌ أثارتـــه صـــباً وجنائـــب	مكنية	٣١
٨٨	لقـد بلغـت أبنـاء صعصـعة بكـم	ذرى شـرف لا تدعيـه الكواكـب	مكنية	٣١
٨٩	ولـولا رسـول الله لـم تلـو بـالعلى	لـؤي ولـم تغلـب علـى المجد غـالب	مكنية	٣١
٩٠	فيـا شـائب المعـروف بالبشـر منعمـاً	أعدت الشياب الغض والرأس شائب	مكنية	٣٢
٩١	ولــولا زمـــان فـــي ذراك قطعتـــه	لمـا عـاد مـن شرخ التشبيبة ذاهـب	مكنية	٣٣
٩٢	نحتـك القـوافي وهـي عـون عـوانس	وهـا هـي أبكـار لـديك كواعـب	مكنية	٣٣
٩٣	وذنبـي أن زفـت إلـى غيـر أهلهـا	إلا أننـي منـه إلـى المجـد تائـب	مكنية	٣٣
٩٤	قبـيح ضـلال المـرء بعـد اهتدائـه	وإبطالـه مـا خيرتـه التجـارب	تمثيلية	٣٣
٩٥	فـلا زلـت تكسـوه المحاسـن حاضـراً	وتخلفـه فـي أهلـه وهـو غائـب	مكنية	٣٣
٩٦	ولا ســلبتنيك الليـــالي فـــإنني	عـن العـيش إلا فـي جنايـك راغـب	مكنية	٣٣
٩٧	ومـــوهتم يـــوم الفـــراق بـــأدمع	تخبـر عـن صـدق الـوداد فتكـذب	مكنية	٣٤
٩٨	وكـم عـز ظمآنـاً سـراب بقفـرة	وخبـر بـرق بالحيـا وهـو خلـب	تصريحية	٣٤
٩٩	يكلـف طرفـي رعيهـا وهـو طـامح	ويسـأل قلبـي حفظهـا وهـو قلـب	مكنية	٣٤
١٠٠	واقفـوا بعزمـي أسـرة تغلبيـة	إلـى الموت مما يكسب العـار تهرب	مكنية	٣٥
١٠١	دلـيلاي فيهـا حسـن ظـن وبـارق	يبشـر بالتهطـال والعـام مجـدب	مكنية	٣٦
١٠٢	رغبـت بنفسـي أن أكـون مصـاحباً	أناساً إذا قيـدوا إلـى الضيم أصحبوا	مكنية	٣٦
١٠٣	تـدور كـؤوس الحمـد حينـا فينتشـي	وطـوراً تصـل المرهفـات فيطـرب	مكنية	٣٦
١٠٤	فإحكامــه الأيـــام غـــض جماحهـــا	وأحكامـه فـي الـدهر لا تتعقـب	مكنية	٣٧
١٠٥	إذا حـاردت أخلافهـا عطـل القـرى	وعنـدك مـن أوداجهـا الـدم يحلـب	مكنية	٣٧
١٠٦	ســواك بغاهـــا والشـــباب رداؤه	فعـزت وزادت عـزةً وهـو أشـيب	مكنية	٣٨
١٠٧	يقـر لـك الأعـداء باليـأس عنـوةً	وكـل عـدوٍ مدحـه لا يكـذب	تمثيلية	٣٨

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
١٠٨	إلى الريح تعزي حين تجري فإن مشت	رويدا فجداها الوجيه ومذهب	مكنية	٣٩
١٠٩	وبعد سليمان إلى أن ركبتها	وذللتها ما كانت الريح تركب	مكنية	٣٩
١١٠	يودون مذ صار الصباح طليعة	لجيشك أن الدهر أجمع غيهب	مكنية	٤٠
١١١	وقبلك ما خلت البدور لنائل	ترجى ولا زهر الكواكب تصحب	مكنية	٤١
١١٢	يحلى بها ألحانه كل من شدا	وتحلو بأفواه الرواة وتعذب	مكنية	٤١
١١٣	أخفت الزمان وهو راضٍ مسلم	وأمنه قوم مضوا وهو مغضب	مكنية	٤٢
١١٤	وإنك أهدى الناس في طرق العلى	سما بك دست أو علا بك موكب	مكنية	٤٢
١١٥	تعلى المنازل قوماً قبلها خملو	وأنت من لم تزل تعلو به الرتب	مكنية	٤٢
١١٦	إن لم تكن للنجوم النيرات أخاً	فأنت غير مناوي جارها الجنب	مكنية	٤٣
١١٧	وسربلتك ثناءً جل موقعه	عما كستك ثياباً عمها الذهب	مكنية	٤٣
١١٨	لما تضايق بالجيش الفضاء ضحى	بثثت في الجو جيشاً ما له لجب	مكنية	٤٤
١١٩	وتستقل بماءٍ ما له حبب	وتستظل بنارٍ ما لها لهب	مكنية	٤٤
١٢٠	وإن تقلدتموها وهي ناصلة	فإنها من دم الأعداء تختضب	مكنية	٤٥
١٢١	إذا الملوك إلى لذاتها جنحت	وشارك الجد في أفعالها اللعب	مكنية	٤٥
١٢٢	لئن غضبت لسوم الخسف حين رضوا	لقد رضيت بحكم الجو إذ غضبوا	مكنية	٤٥
١٢٣	الجائدان إذا ما ضنت السحب	والذائدان إذا ما كلت القضب	مكنية	٤٦
١٢٤	بيت له العز أرض والإباء سما	والباترات عماد والندى طنب	مكنية	٤٧
١٢٥	فالمرء إن لم تقدمه ما ثره	لم يعله نسب زاك ولا نشب	تمثيلية	٤٧
١٢٦	وكم نطقت بفصل القول مرتجلاً	والبيض في قمم الأبطال تصطحب	مكنية	٤٧
١٢٧	وإن أتتك كؤوس الحمد مترعة	لم تأتهم نخب منها ولا نغب	مكنية	٤٨
١٢٨	جودٌ هربت بآمالي فأدركها	فالحمد لله إذ لم ينجني الهرب	مكنية	٤٩
١٢٩	أنار رأيك والأيام داجية	فأشرقت وجلا تأثيرك الكرب	مكنية	٥١
١٣٠	في أي يوم نزالٍ حاربوك فما	دارت كؤوس المنايا فيهم نخبا	مكنية	٥١
١٣١	وحيث حلت فما تنفك تطرقها	جيشاً من الرعب لم تسمع له لجبا	مكنية	٥٤

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
١٣٢	فــرد قربــك عــزاً كــان منتزحــاً	عنهم وأطلـع نجماً كـان قـد غربـا	مكنية	٥٥
١٣٣	إذ وحـى الحقـد والشـحناء مـا اجترمـوا	محـا تجـاوزه والصـفح مـا كتبـا	مكنية	٥٥
١٣٤	إن صـال كـف الليـالي عـن إرادتهـا	قهراً وإن قـال طـال الألسـن الـذربا	مكنية	٥٦
١٣٥	حـوى مـن الفضـائل مولـوداً بـلا تعب	أضعاف مـا أعجـز الطـلاب مكتسبا	مكنية	٥٦
١٣٦	فـاذعن الـدهر حتـى مـا أتيـت أتـى	ومـا أبيـت وإن سيئت عـداك أبـا	مكنية	٥٦
١٣٧	فخـر المـدائح إن تهـدي إليـك كمـا	فخـر الفضـائل إن تـدعي لهـن أبـا	مكنية	٥٧
١٣٨	سـرت النوائـب عنـك رونـق مـن سـرى	واســتحقبت لــذاتك الأحقـــاب	مكنية	٥٨
١٣٩	كـأسٍ مــن الأسـقام جـرع للنــوى	كأسـاً لهـا ريـق الحبـاب حبـاب	مكنية	٥٨
١٤٠	وتعاورتــــه نوائـــــب بنيوبهــــا	إن كـل نـاب نـاب عنـه نـاب	مكنية	٥٩
١٤١	قصـر الزمـان يـدي وطالـت همتـي	فـالعزم مـن دون الركـاب ركـاب	مكنية	٥٩
١٤٢	ليــث أظــافره الأســنة والقنــا	عرينــه ولـــه الظبـــى أنيــاب	مكنية	٦٠
١٤٣	فلحـــومهم للحائمـــات مطـــاعم	ودمـــاؤهم للمرهفـــات شـــراب	مكنية	٦٢
١٤٤	صـفحت صـفاحك عـن أنـاس أيقنـوا	أن الهزيمـة مـن سـطاك صـواب	مكنية	٦٣
١٤٥	وأبـــى المهنـــد أن يفلـــل حـــده	والليـث إن تعـدو عليـه ذئـاب	مكنية	٦٣
١٤٦	خلـع لبسـت بهـا المفـاخر واكتسـت	بـك فـوق مـا ألبسـنك الأثـواب	مكنية	٦٤
١٤٧	وجـواهر غمـر النضـار شـعاعها	فعليـــة مـــن أنوارهـــا جلبـــاب	مكنية	٦٤
١٤٨	والأرض تجـدب حـين يهجرهـا الحيـا	ويصـاب فيهـا الخصـب حين تصـاب	مكنية	٦٤
١٤٩	حمـى النـوم أجفـان صـب وصـب	غـراب علـى غصـن مـن غـرب	مكنية	٦٥
١٥٠	لـــذكرنا يـــوم زمـــوا الجمـــال	وأبـدى لنـا البـين سـر الحجـب	مكنية	٦٥
١٥١	وكـم ليلـة نـام عنـى الرقيـب	وينهنـــي القمـــر المرتقـــب	مكنية	٦٦
١٥٢	ولمـــا بغـــوا غـــالهم بغـــيهم	ومـن غالـب الحـق جهـلاً غلـب	تمثيلية	٦٨
١٥٣	قتلـــت حمـــاة الـــوغى مـــنهم	وعقـت سـيوفك عمـن هـرب	مكنية	٦٩
١٥٤	تـــركتهم يحمــــدون الفــــرار	ولـو طلبـوا لـم يفتـك الطلـب	مكنية	٦٩
١٥٥	وقـد سـكنت ريحهـم مـن سـطاك	وإن لـم تهـب جـرمهم لـم تهـب	مكنية	٦٩

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
١٥٦	فصمت عرى الأفك في وقعه	أزالت عن المستريب الريب	مكنية	٦٩
١٥٧	عزائم تظلم صبح العدى	على أنها في الدياجي شهب	مكنية	٧٠
١٥٨	تظل قذىً في عيون الخطوب	وتمس شجاً في حلوق النوب	مكنية	٧٠
١٥٩	قواطع تورد أسد العرين رداها	وتثنى الخميس اللجب	مكنية	٧٠
١٦٠	فلولاك ما صارت الحادثات	حديثاً وقلت نيوب النوب	مكنية	٧٠
١٦١	وجاد نوالك ترب الثنا	وحيث الغمام يكون العشب	تمثيلية	٧٠
١٦٢	ألا أيها الملك المبتنى	محلاً من المجد فوق السحب	مكنية	٧١
١٦٣	فلا أيتم الله منك العلى	فأنت لها اليوم أمٌ وأب	مكنية	٧١
١٦٤	سل المقادير ما أحببته تجب	فما لها غير ما تهواه من أرب	مكنية	٧١
١٦٥	وكيف تعصي ملوك الأرض ذا همم	تجوز أحكامه في السبعة الشهب	مكنية	٧٢
١٦٦	ونخوة ما يزال الدهر يمنعها	مستحسن الجد من مستقبح اللعب	مكنية	٧٢
١٦٧	فأعْلُ الورى غيرك المسؤول عن نسب	قاص وحسبك ما أوتيت من حسب	مكنية	٧٢
١٦٨	وما خفت على ذي فطنةٍ نسبا	إذا الندى والوغى قالا لك انتسب	مكنية	٧٣
١٦٩	بنيت للعجم المجد المبلغهم	مجداً بناه رسول الله للعرب	مكنية	٧٣
١٧٠	ثم انتضاك ابنه سيفاً زمان طغت	أعداؤه فرماها منك بالعطب	مكنية	٧٣
١٧١	أصفيتها المال شرباً والعلى كلأً	من بعد أن رضيت الماء والعشب	مكنية	٧٣
١٧٢	وأحدقوا بأبي كفب لينصرهم	وهل تراع ليوث الغاب بالشبب	تمثيلية	٧٥
١٧٣	نجم بسيفك من بعد الوقود خبا	فحزت مالك دون العالمين خُبِي	تصريحية	٧٦
١٧٤	أمنتني بالعطاء الغمر من عدم	وبالمساعي إذا أثنيت من كذب	تمثيلية	٧٧
١٧٥	سيف الخلافة دَمْ حلف المضاء كذا	إن الخطوب إذا لم تَنْبُ لم تَنُب	تمثيلية	٧٧
١٧٦	ذو صفحة لو لم يصافح نارها	ماء الشباب لخفت أن تتلهبا	مكنية	٧٨
١٧٧	أصليتني بالهجر ناراً ما خبت	فعلمت أن هواك زند ما كبا	مكنية	٧٨
١٧٨	فلهذا أطلقتهم من أسار الخوف	بعضاً مناً وبعضاً فداء	مكنية	٧٨
١٧٩	خفت الرقيب ولو وصلت أمنته	ونهيت دمع العين أن يتصوبا	مكنية	٧٩

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
١٨٠	لا تمزجــي صــفوا الــوداد بجفــوة	مـا المـاء محتـاج إلـى أن يقطبـا	مكنية	٧٩
١٨١	كـم سبقت الجـارين فـي حلبـة المجد	وكلّــوا ومــا شــكوت لغوبــا	مكنية	٨٠
١٨٢	لــم يــزل جانــب منيعــاً مهيبــا	مـذ رأتنـي بـك الخطـوب مهيبـا	مكنية	٨٠
١٨٣	بــذلاً ومنعــاً فالرجــاء مخــيم	بـذراك والنكبـات عنـك تنكـب	مكنية	٨١
١٨٤	وتواضــعاً ســن التواضــع للــورى	مـع رتبـة يـنحط عنهـا الكوكـب	مكنية	٨١
١٨٥	فضـفت عليـك مـن الثنـاء ملابسٌ	لـم يقـدروا منهـا علـى مـا تسـحب	مكنية	٨١
١٨٦	فظبـاك مـذ خطبـت علـى قمـم العدى	خطبت لـك الرتـب التـي لا تخطـب	مكنية	٨٢
١٨٧	مــا انقـادت الأمـلاك طوعـك كلهـا	حتـى اسـتقاد لـك الزمـان الأصعب	مكنية	٨٢
١٨٨	لـو غيـرك المبتـز يـا سـيف الهـدى	مـا كانـت النخـوات ممـا تسـلب	مكنية	٨٢
١٨٩	تتجنــب الأحــداث مــا لا تشــتهي	وتســارع الأقــدار فيمــا تطلــب	مكنية	٨٢
١٩٠	بــأغر يثنــى الحادثــات فتنثنــي	رهبــاً ويقتــاد الجبــال فتصــحب	مكنية	٨٣
١٩١	بـك عـاذ هـذا الـدين دمـت نصـيره	ممــا يخــاف ونــال مــا يترقــب	مكنية	٨٤
١٩٢	فرقـت شـمل الخـوف وهـو مجمـع	وحملـت شـمل الأمـن وهـو مشـعب	مكنية	٨٤
١٩٣	مازلــت تبعــث كــل يــوم نكبــة	حتـى اسـتقام لـك العنـود والأنكـب	مكنية	٨٤
١٩٤	فنــواظر الأفــلاك شــاهدة لــه	بالمجـد وهـو عـن العيـون محجـب	مكنية	٨٦
١٩٥	شــغف الــورى حبــاً فعالــك كلــه	إن الجميـل إلـى النفـوس محبـب	مكنية	٨٦
١٩٦	بـك عـاد دهـري ضـاحكاً مـن بعـد مـا	ألـوي بصـدري العمـر وهـو مقطـب	مكنية	٨٧
١٩٧	لـئن ظفـرت أيـدي الخطـوب ببغيـة	فمـا زلـت تفـرى والخطـوب الضـرائب	مكنية	٨٨
١٩٨	لــو أن صــرف الــدهر يثنــي بقــوة	لعاود عن هذا الحمـى وهـو خائـب	مكنية	٨٨
١٩٩	إذا الفتكـات اللائـي لـو لـم تـبح بهـا	نفوس العدى ما التذ بالمـاء شارب	تمثيلية	٨٩
٢٠٠	بعزمـك يـا سـيف الخلافـة يقتـدي	فـلا تـر خطبـاً أنـه لـك غاصـب	مكنية	٩٠
٢٠١	أنلنــا بتــرك الهــم يمضــي لشــأنه	منانـا فكـم نيلـت لـديك الرغـاب	مكنية	٩٠
٢٠٢	لا فـات ملكـك مـا أعيـا بـه الطلـب	ولا تـزل أيـداً تعلـو بـك الرتـب	مكنية	٩١
٢٠٣	فصــح حقــك لمــا اعتــل بــاطلهم	لن ينفق الصدق حتى يكسد الكذبُ	مكنية	٩٢

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٢٠٤	يا بن الألى دانت الدنيا لهم رهبا	وأدركوا عنوة أضعاف ما طلبوا	مكنية	٩٢
٢٠٥	بالعزم حين يخون العزم طالبه	والغزو حين يمل السرج والقتب	مكنية	٩٢
٢٠٦	الواردون حياض الموت محمية	والجائدون إذا ما ضنت السحب	مكنية	٩٢
٢٠٧	لهم ظبى تسلب الأعداء أنفسها	يوم الوغى ورماح كلها سلب	مكنية	٩٢
٢٠٨	إذ عم كل فصيح مدره خرس	وللظبي والعوالي ألسن ذرب	مكنية	٩٢
٢٠٩	ورأيه الكر في أعقاب أسرته	إذ رأى كل عزيزٍ جاره الهرب	مكنية	٩٣
٢١٠	ومظهر العدل في نأيٍ ومقترب	حتى لقد عدلت عن ظلمها النوب	مكنية	٩٣
٢١١	تخفى الكرام متى عُدّت مكارمه	إذا الأتى طغى لم تظهر القلب	تمثيلية	٩٣
٢١٢	نحا جنابك والأشواق تجذبه	فدأبه الشد والتقريب والخبب	مكنية	٩٤
٢١٣	حتى رآك فمال الاختيال به	إلى الجماح إلى أن كفه الأدب	مكنية	٩٤
٢١٤	ومن أحق بذا التنويه من ملك	ماض الغرار إذا ما كلت القضب	مكنية	٩٥
٢١٥	ترضى الملوك بأن يدعى لها شرفاً	وتعتلي باسمه الأشعار والخطب	مكنية	٩٥
٢١٦	فليس يعصيك إلا من حشاشته	يستاقها الحتف أو يشتاقها العطب	مكنية	٩٥
٢١٧	فمن بيانك ما الفضل منهمر	ومن بنانك ما الجود منسكب	مكنية	٩٥
٢١٨	فطل العدى وتملى رتبتك التي	خطبتك وهي كثيرة الخطاب	مكنية	٩٧
٢١٩	وإذا تعذرت الغيوث بأرضهم	نابوا عن الأنواء خير مناب	مكنية	٩٨
٢٢٠	حربوا الزمان فنال منهم ثأره	بشبا خطوب لا يحد حراب	مكنية	٩٨
٢٠١	وأتيت في أعقاب قومك عالماً	في الروع فضل فوارس الأعقاب	تمثيلية	٩٨
٢٢١	فأخفته حتى انبرت أحداثه	مفلولة الأظفار والأنياب	مكنية	٩٨
٢٢٢	إن القوافي مذ أتتك موادحاً	آمنت من الأكداء للإكذاب	مكنية	٩٩
٢٢٣	فلتفخر الأيام منك بباسل	غمر الثواب مطهر الأثواب	مكنية	٩٩
٢٢٤	فلأكسون علاك من حبراته	حلل الملوك وحلية الآداب	مكنية	٩٩
٢٢٥	إن العلى المعى الملوك طلابها	لك دون هذا الخلق يفتح بابها	مكنية	١٠٠
٢٢٦	خطبتك راغبة إليك وطالما	ردت على أعقابها خطابها	مكنية	١٠٠

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٢٢٧	وبك انجلى عن مقلة الحق القذى	وانجاب عن ليل الخطوب حجابها	مكنية	١٠٠
٢٢٨	وأعـدت أيـام الخلافـة غضـة	فمضى شباها منذ عاد شبابها	مكنية	١٠٠
٢٢٩	وتملها خيماً حباك النصر من	مدت لنصرة دينه أطنابها	مكنية	١٠١
٢٣٠	إن السماء رأت فعالك في الورى	فادعوا لك فتحت أبوابها	مكنية	١٠٢
٢٣١	والأرض إن خافت فمنك ذهاب ما	تخشى وإن ظمئت فمنك ذهابها	مكنية	١٠٢
٢٣٢	لا تشتكي ظلماً وعدلك جارها	كلا ولا ظلما وأنت شهابها	مكنية	١٠٢
٢٣٣	خبثت فمذ طهرتها بدماء من	خبثت بهم طهرت وطاب ترابها	مكنية	١٠٢
٢٣٤	فالبس من الحمد المؤثل موقنا	أن المحامد لن ترث ثيابها	مكنية	١٠٤
٢٣٥	فاسلم وإن رغمت عداك الأمة	لولاك طال على الزمان عتابها	مكنية	١٠٥
٢٣٦	فلا طوت الأقدار أيامك التي	تذكر أيام الصبا كل أشيبا	مكنية	١٠٦
٢٣٧	إذا نزل العافون مغناه حادهم	حيا مزنةٍ عاداتها أن تصوبا	مكنية	١٠٦
٢٣٨	ولم يجدوا غيم المواعيد زبرجاً	لديه ولا برق الطلاقة خلبا	مكنية	١٠٧
٢٣٩	ولو لم يصدق ناصر الدولة المنى	بأنعمه لم تلق إلا مكذبا	مكنية	١٠٧
٢٤٠	أطاعتهم الأيام في نيل ما بغوا	ولو غالبتهم أحرزوه تغلبا	مكنية	١٠٧
٢٤١	لئن كان هذا الدهر مالك أهله	فإنكم ملاكه شاء أو أبا	مكنية	١٠٧
٢٤٢	وأنتم مقر الملك قدماً وإنما	يرى نازلاً في غيركم إن تغربا	مكنية	١٠٧
٢٤٣	إذا ما شهدتم مأزقاً شهد الورى	بأنكم أجرى وأمضى من الظبا	مكنية	١٠٧
٢٤٤	ملأتم قلوب العالمين مهابة	وحق لأسد الغاب أن تتهيبا	تمثيلية	١٠٧
٢٤٥	ويا من طوى عز الأعادي وما انتضى	حساماً ولا أنضى من الركض مقربا	مكنية	١٠٨
٢٤٦	بلى أسكن البيض الجفون مجرداً	صوارم عزماً لا يفل لها شبا	مكنية	١٠٨
٢٤٧	وثاقب أراءٍ يضيء لها الدجى	وصادق أفكار تريه المغيبا	مكنية	١٠٨
٢٤٨	جرى في مدى جليت فيه مصلباً	وما كل فرع طيب الأصل طيبا	تمثيلية	١٠٩
٢٤٩	أصار لماء المدح جودك مسرباً	وأصفيته من جودك الغمر مشربا	مكنية	١٠٩
٢٥٠	بسعدك دارت في السماء الكواكب	وسارت لتشييد العلاء المواكب	مكنية	١٠٩

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٢٥١	وملمومـــة دبـــت وألســـنة القنـــا	لهـا حمـة والمقربـات العقـارب	مكنية	١١١
٢٥٢	يعاطي بها الندمان كأساً من الردى	بها نـال ريا فـي المنيـة شـارب	مكنية	١١١
٢٥٣	وطعـنٌ لِسُـمرِ السـمهريِّ مُحطِّـمٌ	علـى أنـه للمجـدِ بـانٍ وناصـبُ	مكنية	١١١
٢٥٤	سـرت بـك فـي ليـلٍ مـن النقـع أليـلٍ	تعمى على من سار فيه المذاهب	مكنية	١١١
٢٥٥	فأطلعـــت فيـــه بالأســـنة أنجمـــا	لهما من نواصي الدارعين ذوائب	مكنية	١١١
٢٥٦	وكنـت إذا مـا الشـر صـرح باسـمه	ولاذت بأعنـاق الصياصـي الـذوائب	مكنية	١١٢
٢٥٧	ولمـا أبـى قـوم سـوى البغـي مركبـاً	وللـــذل فيـــه والمذلـــة راكـــب	مكنية	١١٢
٢٥٨	مـددت عليـه ظـل عـزك فـاحتمى	ولـولاك يومـاً مـا احتمـى فيـه جانـب	مكنية	١١٣
٢٥٩	وصـــيرته للأمـــن ربعـــاً وقبلهـــا	غـدا لـذيول الخـوف هـو مسـاحب	مكنية	١١٣
٢٦٠	وأنقـذت قومـاً فيـه مـن كفـة الـردى	وقـد نشـبت أظفارهـا والمخالـب	مكنية	١١٣
٢٦١	تركــت لهــم رأيــا كســاهم مذلــة	ولـذت بـرأي جانبتـه المعاتـب	مكنية	١١٤
٢٦٢	أســاؤوا وجــاؤوا لائــذين بشــيمة	لمذهبها في العفو تعفو المذاهب	مكنية	١١٤
٢٦٣	وأدبهـــم بـــالعفو والعفـــو ســـوطه	كلـل كـريم فيـه تلقـى المـآدب	مكنية	١١٤
٢٦٤	يطمـع النـاس فـي البقـاء وتـأبى	نـوب تسـلب النفـوس اغتصـابا	مكنية	١١٤
٢٦٥	غيـر لـو نحـت غرابـاً إذاً شـاب	ولـو صـافحت حديـداً لـذابا	مكنية	١١٥
٢٦٦	ولقـوا الحـرب دارعـين مـن الصـبر	دروعـاً ليسـت تحـل العيابـا	مكنية	١١٥
٢٦٧	نزلـوا مكـرهين عـن ذروة العـز	وكـانوا قـدماً لـه أربابـاً	مكنية	١١٥
٢٦٨	مـن أنـاس توارثـوا البـأس والنخـوة	واسـتحقبوا العلـى أحقابـا	مكنية	١١٦
٢٦٩	عقلتنـي مـن ظلـه فعـلات	تمنـع الانتجـاع والاضـطرابا	مكنية	١١٧
٢٧٠	بـين جـود يسـيره يطـرد الفقـر	وقربـي تعلـم الأدبـاء	مكنية	١١٧
٢٧١	وألحقـك الله الكـريم بعصـبة	فتحت إلى ضرب الرقاب لهم بابا	مكنية	١٢٠
٢٧٢	جهـدت لكـي مـا تسـلب الـدين عـزة	وكنت لما لم يرض ذا العرش طلّابا	مكنية	١٢٠
٢٧٣	ومكـر بحمـد الله حـاق بأهلـه	وعارض بغيٍ قبل أن يمطر إنجابا	مكنية	١٢١
٢٧٤	إذا اجتـاب ثوبـاً مـن علـى ومهابـةٍ	لبست من الفحشاء والخزي أثوابا	مكنية	١٢١

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٢٧٥	وبالسيف يسطو حين تسطو بحيلة	وينفق أموالاً وتنفق ألقابا	مكنية	١٢٢
٢٧٦	عدت إلى العادة التي ألفوا	فمات في طي صفحك الغضب	مكنية	١٢٣
٢٧٧	حتى إذا أخفقت ظنونهم	تهافتت نحو قصرك العصب	مكنية	١٢٣
٢٧٨	فعاينوا هدى حضرة ينفق الجد	لديها ويكسد اللعب	مكنية	١٢٤
٢٧٩	قد بذلوا الطاعة التي منعوا	فاسترجعوا النعمة التي سُلِبوا	مكنية	١٢٤
٢٨٠	عواطف طالما كسوت بها	من سلبته رماحك السلب	مكنية	١٢٤
٢٨١	قد هذبتهم لك الخطوب ولولا	النار ما كان يخلص الذهب	مكنية	١٢٤
٢٨٢	فاكشف محيا الرضى فصفحته	تبدو لهم تارة وتحتجب	مكنية	١٢٤
٢٨٣	فالعدل فاشي والجور مكنتم	والخوف ناءٍ والأمن مقترب	مكنية	١٢٥
٢٨٤	ملك إليه تعزى العلى أبداً	وينتمي الفخر حين ينتسب	مكنية	١٢٥
٢٨٥	أبلج تسمو بمدحه قالة الشعر	وتزهى بذكره الخطب	مكنية	١٢٥
٢٨٦	ملأت أفق العلاء من همم	تحسدها في بروجها الشهب	مكنية	١٢٦
٢٨٧	في كل يوم يزور أرضهم	من ذكر العزم جحفل لجب	مكنية	١٢٦
٢٨٨	وشم ظباك التي إذا نصلت	فمن دماء الملوك تختضب	مكنية	١٢٦
٥٨٩	حاشاك أن تسلب الأيام ما تهب	وأن تخوف من أمنته النوب	مكنية	١٢٨
٢٩٠	والروم تسعى اغتيالاً لا مصالته	إلا تنوها وكاسات الردى نخب	مكنية	١٢٨
٢٩١	في موقف خرست أيدي الكماة به	وللصوارم في ألسن ذرب	مكنية	١٢٨
٢٩٢	وليس ترضى العوالي وهي ما انحطمت	أن يطرد الأسد عن عريسها الشبب	مكنية	١٢٩
٢٩٣	إن العواصم نادت منك عاصمها	وقد توالى عليها الخوف والرهب	مكنية	١٢٩
٢٩٤	مقورة طالما أنضيتها تعباً	علماً بأن سيجني الراحة التعب	تمثيلية	١٢٩
٢٩٥	في القيظ والقر لا ظل ولا كنف	لها فليست بغير النقع تحتجب	مكنية	١٣٠
٢٩٦	قد صد عنهم غرار النوم سيف هد	ى غراره بدم الأعداء مختضب	مكنية	١٣١
٢٩٧	ذد بالعزاء الهم عن طلباته	لا تسخطن الله في مرضاته	مكنية	١٣٢
٢٩٨	أثكلته أحداثه وخطوبه	فاصبر له إن نال بعض تراته	مكنية	١٣٢

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٢٩٩	فبكــاه ثغــر كــان عصــمة أهلــه	ومعـــاذ قاصـــده وعـــز ولاتـــه	مكنية	١٣٣
٣٠٠	مــازال يثنــي الــدهر عــن عزماتــه	فيفلهـــا ويجـــود فـــي أزماتـــه	مكنية	١٣٤
٣٠١	لا تشـــعرن الـــدهر أنـــك جـــازع	مـــن فعلـــه فـــيلج فـــي غدراتـــه	مكنية	١٣٤
٣٠٢	فتيـــة قـــد قطعـــوا الـــدهر	اغتباقـــــاً واصـــــطباحا	مكنية	١٣٦
٣٠٣	عوضـــونا مـــن الســـهاد الرقـــادا	فلعـــل الخيـــال أن يعتـــادا	مكنية	١٣٧
٣٠٤	وأرى العشـــق والثمـــانون تنهـــى	عنــه رأيــاً فارقــت فيــه الســدادا	مكنية	١٣٨
٣٠٥	وعرتنـــي نوائـــب تبطـــل الحـــق	وتعطـــي غيـــر المحـــق المـــرادا	مكنية	١٣٨
٣٠٦	قـــدحوا فـــي فضـــائل حرموهـــا	بزنـــادٍ لا تعـــدم الاصـــلادا	مكنية	١٣٨
٣٠٧	مــن يــذد بالتمويــه عــن مــورد العــز	فـــإني عـــن ورده لـــن اذادا	مكنية	١٣٩
٣٠٨	واعــد بــالغنى فــلا يخلــف الوعــد	ويعفـــو فيخلـــف الأيعـــاد	مكنية	١٣٩
٣٠٩	يــا بــن مــن ذللــوا النوائــب بــالقهر	وأعطـــاهم الزمـــان القيـــادا	مكنية	١٤٠
٣١٠	تــرد الــروع وهــي دهــم مــن النقــع	ويصـــــدون بـــــالنجيع ورادا	مكنية	١٤٠
٣١١	رب أمـــرٍ مريـــده لا ينـــاوي	جـــرّ أمـــراً وليـــده لا ينـــادا	تمثيلية	١٤١
٣١٢	ولقـــد فـــاز بـــالخلود كـــرام	تخـــذوا الحمـــد عـــدةً وعتـــاداً	مكنية	١٤٢
٣١٣	وجمعــت الأهــواء مــن يعــد تشــتيت	بـــرأي يؤلـــف الأضـــدادا	مكنية	١٤٣
٣١٤	بقـــواف ليســـت تفـــارق مغنـــاك	علـــى أنهـــا تجـــوب الـــبلاد	مكنية	١٤٤
٣١٥	وقبـــيح أن ادعـــى الفضـــل فيهـــا	بعــد أن أنطقــت عــلاك الجمــادا	مكنية	١٤٤
٣١٦	وبانـت فبـات الطيـف يعصـي بحكمها	يواصـلني سـهواً ويهجرنـي عمـداً	مكنية	١٤٥
٣١٧	وســهم لحــاظٍ يــؤلم القلــب جرحــه	أهـان جراحـاً تـؤلم العظـم والجلـودا	مكنية	١٤٥
٣١٨	فيـا رغيبتـي فـي الحـب عـددي زهـادة	فمـا أنـت أدلـى رغبـة رجعـت زهـدا	مكنية	١٤٦
٣١٩	ذري الأمـل المعتـل تلقـي صـحيحه	لـدى ملـك أفعالـه تخلـق المجـد	مكنية	١٤٦
٣٢٠	سـقى الله دوحـاً يثمـر الحتـف والغنـى	ولا ملكـت أيـدي الخطـوب لـه عضـدا	مكنية	١٤٧
٣٢١	مناقــب لــو أن الليـــالي توشـــحت	بأذيالهـا لا بـيض منهـن مـا اسـودا	مكنية	١٤٨
٣٢٢	عرابــاً كســاها النقــع ممــا يحوكــه	جـلالاً وقـد سـدته عاريـة جُـرداً	مكنية	١٤٨

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٣٢٣	ويفـرق مـا بـين المفـارق واللهـى	إذا ما عرا خطب وما فارق العمدا	مكنية	١٤٩
٣٢٤	هنيئـاً لـك العيـدان ثـاني وأول	تـود الثريـا أن تكـون لـه مهـدا	مكنية	١٥٠
٣٢٥	وفينـا ولـم نسـمع مقالـة قائـلٍ	إذا ظلـم المفقـود لـم يـؤلم الفقـد	تمثيلية	١٥٠
٣٢٦	وحكمكـم فينـا الغـرام فجـرتم	وكـم حكـم المـولى بمـا كـره العبـد	تمثيلية	١٥١
٣٢٧	غـرام كمـا شـاء التغـرب والنـوى	وسـقم كمـا تهـوى القصـيعة الصـد	مكنية	١٥١
٣٢٨	نـريكم بكـاء السـحب والبـرق ضـاحك	وإضـعافها التهطـال إن قهقـة الرعـد	مكنية	١٥٣
٣٢٩	وأروع تصـبيه المكـارم والعلـى	إذا غيـره أحبتـه زينـب أو هنـد	مكنية	١٥٤
٣٣٠	فهـل قالـت الآمـال زاجـرة لهـم	وسـاخرة والحـق لـيس لـه رد	مكنية	١٥٤
٣٣١	وعـزم لـه حـد لـدى الـروع مـا نبـا	يجـاوره الجـود الـذي مـا لـه حـد	مكنية	١٥٥
٣٣٢	فهـم فضـلوا مـن عارضـوا بفضـائل	عيـون الـورى عـن طرفهـا أبـداً رمـد	مكنية	١٥٦
٣٣٣	وإنـك أغنـى النـاس عـن ذكـرٍ سـالفٍ	إذا فاح عرف المسك لم يذكر الرند	تمثيلية	١٥٦
٣٣٤	لـئن ذدت عنهـا كـل ذي شـغف بهـا	فلا غرو أن تحمي عرائنها الأسد	تمثيلية	١٥٧
٣٣٥	وتنوفـةٍ عقمـت فمـا تلـد الكـرى	لكنهـا للنائبـات ولـود	مكنية	١٥٨
٣٣٦	فمـررن يخـبطن الـدياجي والفـلا	وأظـنهن علمـن أيـن أريـد	مكنية	١٥٩
٣٣٧	وليـت نميـر نصـره وربيعـة	ولـه مـن العـزم الـوحي جنـود	مكنية	١٦٠
٣٣٨	أسـر لهـا فـوق السـماء أسـرة	ولطفهـا الحـابي هنـاك مهـود	مكنية	١٦٠
٣٣٩	تصـبيه مرهفـة الظبـى مخضـوبة	بـدم الأعـادي لا الظبـاء الغيـد	مكنية	١٦١
٣٤٠	كـرم تمـد إليـه أعنـاق المنـى	وسـطىً لهيبتهـا الجبـال تميـد	مكنية	١٦١
٣٤١	وإذا سـمت آمـال حاسـد نعمـة	بسـطة الرجـاء فعيـدك المحسـود	مكنية	١٦٢
٣٤٢	والعـيش غـض مـا سـلمت لأمـة	إصـلاحها إلاّ عليـك بعيـد	مكنية	١٦٢
٣٤٣	أوطنـت فيهـا الأمـن بعـد نزوحـه	ونفيـت عنهـا الخـوف فهـو طريـد	مكنية	١٦٢
٣٤٤	وخرجـت مـن حجـر الزمـان لعلمـه	أنـي بإفضـائي إليـك رشـيد	مكنية	١٦٣
٣٤٥	ولهـن فـي سـوق الثنـاء بضـائع	تزجـى وفـي سـوق العفـاة قيـود	مكنية	١٦٣
٣٤٦	وتكـررت فيهـا فممـا كُـرِّرت	قـد صـار يحفظهـا الـدجى والبيـد	مكنية	١٦٤

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٣٤٧	طـــاول بهمتـــك الزمــــان وحيـــداً	فــأرى مــداك علــى الأنــام بعيــدا	مكنية	١٦٥
٣٤٨	فلييـــأس الشـــرف الـــذي أُتيتـــه	مــن لا يقــوم مقامــك المجهــودا	مكنية	١٦٥
٣٤٩	فـــالعز يـــأبى أن ينيـــل يســـيره	مـن لا يكـون علـى الجـلاد جليـدا	مكنية	١٦٥
٣٥٠	غاضـــت ينـــابيع الكـــرام بعـــارض	أوفــى علــى جــود الغمــائم جــودا	مكنية	١٦٦
٣٥١	وعتــا الزمــان فكـفَّ عــن غلوائــه	فعنــا وصــار لمــا يريــد مريــدا	مكنية	١٦٦
٣٥٢	وأســـعد بمولـــود ســـما لمحلـــة	أمســى لــه بــدر الســماء حسـودا	مكنية	١٧٠
٣٥٣	لقـد أظهـرت مـذ غبـت عنهـا كآبـة	دمشق كأن لم يخل من صارم غمد	مكنية	١٧١
٣٥٤	وشـحط النـوى أيـدي سـرائر أهلهـا	وقد يعرف الشيء الخفي بما يبدو	تمثيلية	١٧٢
٣٥٥	لـئن منعـوا بـالهم فـي بعـدك الكـرى	لقـد منــع الأيــام قربـك أن تعـدو	مكنية	١٧٢
٣٥٦	حضـرت فوجـه الـدهر أبلـج ناضـر	وإن غبـت حينـاً فهـو أكلـف مربـد	مكنية	١٧٢
٣٥٧	وإن ألـــذ القـــرب مـــا قبلـــه نـــوىً	وأحلــى الوصــال مــا تقدمــه صـد	تمثيلية	١٧٢
٣٥٨	سـحابٌ حيـاه الجـودُ والبِشـرُ برقَـهُ	تـداوى بـه مـن دائهـا الأعين الرُّمْدُ	مكنية	١٧٢
٣٥٩	فلاكهـم السـيف الـذي ألحـق ضـارب	بـه من طغـى بغيـاً ولا خـور العضـد	مكنية	١٧٥
٣٦٠	وقـد لبسـت أبهـى الكسـى وتعطـرت	بمـا حملـت مـن طيـب أخبـارك البـرد	مكنية	١٧٦
٣٦١	وعـدت الهـدى عـزاً بإبعـادك العـدى	فلمـا زكـا فيهـا الوعيـد زكـا الوعـد	مكنية	١٧٦
٣٦٢	رميـت بسـهم العـيء إن ظلـت كاتمـاً	مواهـب لـي منهـا الطـوارف والتلـد	مكنية	١٧٧
٣٦٣	سـقتني بكاسـات المنـى كـل نخبـة	فهـا أنـا بالأشـعار مـن طـرب أشـدو	مكنية	١٧٧
٣٦٤	شـهرت بإرغـام الخطـوب وكبتهـا	فمـا لـك إلا حفـظ مـا ضـيعت وكـد	مكنية	١٧٨
٣٦٥	يلهنـــك مـــا أنالتـــك الجـــدود	وأن الـــدهر يفعـــل مـــا تريـــد	مكنية	١٧٩
٣٦٧	ومثلـــك لا يضـــل الحـــزم عنـــه	فهـــل أنبـــأك بالصـــدر الـــورود	مكنية	١٧٩
٣٦٨	لقـــد طـــاح الرجـــاء بطغلبـــك	وكـــم أمـــلٍ إلـــى أجـــل يقـــود	مكنية	١٨١
٣٦٩	وقـــد ســـمع الظبـــي فـــيهم تغنـــى	ولـــم تغـــن المواثـــق والعهـــود	مكنية	١٨٤
٣٧٠	ولـــم تـــزل المنايـــا وهـــي بـــيض	تكـــذبها المنايـــا وهـــو ســـود	مكنية	١٨٤
٣٧١	ويطربـــه صـــليل البـــيض فـــوق الفـــوا	نـــيس لا البســـيط ولا النشـــيد	مكنية	١٨٥

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٣٧٢	ولــو أن النعــام بــك اســتجارت	لخافــت مــن عواديهــا الأســود	مكنية	١٨٥
٣٧٣	وفــاض عليــه بالإحســان حتــى	تخلــص مــن العــدم الوجــود	مكنية	١٨٥
٣٧٤	ونكبــت الجبــال بهــم جبــال	ضــوامر لا تخــف لهــا لبــود	مكنية	١٨٧
٣٧٥	وحــل الموصــل المنصــور يثنــي	بســـطوته ونخوتـــه الوفـــود	مكنية	١٨٧
٣٧٦	بنـــاؤك كلـــه أجـــر وشـــكر	ومـــا يبنـــون آجـــر وشـــيد	مكنية	١٨٨
٣٧٧	جميـــل تســـترق بـــه الأمـــاني	وعـــدل يســـتحق بـــه الخلـــود	مكنية	١٨٨
٣٧٨	إذا تليــت علـــى الحســـاد قـــالوا	كـــذا فليـــنظم الـــدر الفريـــد	مكنية	١٨٨
٣٧٩	ولــن نخشــى علــى فخـر شـروداً	إذا عقلتـــــه قافيـــــة شـــــرود	مكنية	١٨٩
٣٨٠	مســاعيك لا تحصــى فتـدرك بالعـد	ومجدك لا يرضى الوقوف على حد	مكنية	١٨٩
٣٨١	وأنــت أخفـت الـدهر حتـى بززتـه	عزائمـــه أيـــام يعـــدو ولا معـــد	مكنية	١٩٠
٣٨٢	فصــار يــرى فــي كـل يـوم رشـاده	وكم مر عام وهو عام عن الرشد	مكنية	١٩٠
٣٨٣	أســود وغــى تــردى عــداها مخافـة	إذا أصبحت قب العتاق بهم تردى	مكنية	١٩١
٣٨٤	وعزمــك لا ينبــو فــدم قاطعــاً بــه	يداً حملت كف العقوق من الزند	مكنية	١٩٣
٣٨٥	ليهنــك مــا أصــفتك ألســنة الــورى	من الشكر عفواً والقلوب من الود	مكنية	١٩٥
٣٨٦	وقد تهت في طرق النباهة فاهدني	إليها فما يخشى الضلالة من تهدي	مكنية	١٩٦
٣٨٧	أرى الأرض تثني بالنيات على الحيا	ولو تستطيع النطق خصتك بالحمد	مكنية	١٩٧
٣٨٨	فلـو لـم تعلـم كفـك السـحب النـدى	لما أنجدت من قحط أعوامها الجرد	مكنية	١٩٧
٣٨٩	عهـدنا مـدود الأرض تـأتي بحارهـا	ولـم نـر بحـراً قـط سـار إلـى مـد	مكنية	١٩٧
٣٩٠	أمـــا الزمـــان فقـــد ألزمتـــه الجـــددا	والمكرمـــات فقـــد أنشـــأتها حـــددا	مكنية	١٩٨
٣٩١	وهــل تــذم زمانــاً مــا أســاء بنــا	إلا ليحسـن فـي إنجـاز مـا وعـدا	مكنية	١٩٨
٣٩٢	خطوبـــة لـــك بالإعجـــاب خاطبـــة	وجـوره لـك بالإعجـاز قـد شـهدا	مكنية	١٩٩
٣٩٣	معظمـــاً قبـــل تعظـــيم الإمـــام لـــه	والسيف يخشى ويرجى سل أو غمدا	مكنية	١٩٩
٣٩٤	رقـت الإمامـة فـي قـولٍ وفـي عمـل	فبلغـت بـك هـذا المرتقـى الصـعدا	مكنية	٢٠٠
٣٩٥	وأوردتـــك ســـجاياك التـــي شـــرفت	مــن النباهــة بحــراً قــط مــا وردا	مكنية	٢٠١

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٣٩٦	هل كنت في القوم إلا بانياً شرفاً	ومصلحاً فاسداً أو موضحاً رشدا	مكنية	٢٠١
٣٩٧	أبوك تاج به تزهو الكتابة إن	باهت وجدك ذو التاج الذي عقدا	مكنية	٢٠١
٣٩٨	كفاك عزمك إرسال الوعيد له	طليعة ووحي الجود إن تعدا	مكنية	٢٠٣
٣٩٩	وطريدة للدهر أنت رددتها	قسراً فكنت السيف يقطع مغمداً	مكنية	٢٠٥
٤٠٠	عجز الأنام وذدت عنها قاهراً	زمناً سطا في عصر غيرك واعتدا	مكنية	٢٠٥
٤٠١	إن الخلافة مذ دعتك حسامها	وردت بحدك منهلاً لن يوردا	مكنية	٢٠٧
٤٠٢	يبدي دجى تحييه منك تعجباً	وتبث أنجمه لسعيك حسدا	مكنية	٢٠٧
٤٠٣	ولو أن أيام الزمان نواطق	شهدت بفضلك قبل أن تستشهدا	مكنية	٢٠٨
٤٠٤	بلغت رعاياك الرضى وكفوا بك	العدوى وأصلح دهرهم ما أفسدا	مكنية	٢٠٨
٤٠٥	وإذا المنى أمت نداه عوانساً	عوناً أعادتها عذارى نهدا	مكنية	٢٠٩
٤٠٦	رويت بالجدوى رسوماً أثمرت	هذا الثناء وكم سدى يمضي سدا	مكنية	٢٠٩
٤٠٧	ورياض شكري في ذراك أنيقة	عني الغمام بها فلن تشكوا الصدا	مكنية	٢١٠
٤٠٨	لأوردنك بالنعمى التي غمرت	من المحامد بحراً قد ما وردا	مكنية	٢١٠
٤٠٩	ومترعاً من معانٍ غير ناضية	أني ومجدك قد أضحى لها مددا	مكنية	٢١١
٤١٠	أبحتك الصفو من أمواهه فسقى	رياض فخرك لا نزراً ولا ثمدا	مكنية	٢١١
٤١١	كم في الدنا قفرة عذراء ما سلكت	صارت طرائق من قصاها قددا	مكنية	٢١١
٤١٢	فما نقلت إلى غير العلى قدماً	ولا شددت على غير الثناء يدا	مكنية	٢١٢
٤١٣	أتت الحسام الذي لا ينتضي أبداً لما انتضاك لمنع الحق صاحبه	إلا لذل ضلالٍ أو لعز هدا أهلكت بالمجد من لم يركب الجددا	مكنية	٢١٣
٤١٤	لم تغن عنهم رماح قل مانعها	إذا رأت ثغر الأبطال أن تردا	مكنية	٢١٣
٤١٥	عزائم تسبق الأقدار ما خلقت	إلا لكف عداءٍ أو لقتل عدا	مكنية	٢١٥
٤١٦	ضاق الزمان بما خولت من نعم	خيلت طوارفها مما ضفت تلدا	مكنية	٢١٦
٤١٧	فت الورى فعلام ذا الإجهاد	وببعض سعيك تحرز الآماد	مكنية	٢١٧
٤١٨	وراد أحواض المنون إذا طغت	والدّهم من علق النجيع وراد	مكنية	٢١٨
٤١٩	لجيوشه من رأيه ومضائه	وإبائه يوم الوغى أمداد	مكنية	٢١٨

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٤٢٠	مــذ جــاش بحــرك واعتلــى آذيــه	نضـبت بحـار الإفـك فهـى تمـاد	مكنية	٢١٩
٤٢١	لـولاك مـا انقمـع النفـاق ولا ورت	للـدين مــن بعـد الكبـو زنـاد	مكنية	٢١٩
٤٢٣	بـك عـاد سيف الشـرك مفلـول الشـبا	وغـدت قـوى الإسـلام وهـي شـداد	مكنية	٢١٩
٤٢٤	ذلقـــاً إذا نحـــت العـــدو فإنمـــا	بـين الحتـوف وبينهـا ميعـادا	مكنية	٢١٩
٤٢٥	وأقــم فقــد قامــت لبأســك هيبـــة	لـم يخـل منهـا فـي الأنـام فـؤاد	مكنية	٢٢٠
٤٢٦	ركبـوا سـبيل الغـى حـين بـدت لهـم	ولقــد رأوا ســبل الرشــاد فحــادوا	مكنية	٢٢٠
٤٢٧	وهـدتهم النكبـات مـن بعـد العمـى	يـا طالمـا جـر الصـلاح فسـاد	تمثيلية	٢٢٠
٤٢٨	قطعوا القفار ونور وجهك في الدجى	هــاد لهـــم ورجـــاء قربـــك زاد	مكنية	٢٢١
٤٢٩	قابــل برأفتــك اعتـــذار مســـاور	إن المعـــاذر للـــذنوب حصـــاد	تمثيلية	٢٢١
٤٣٠	وأســعد بــه عــامٌ ســحائب يمنــه	هطـــل وكوكـــب ســعده وقـــاد	مكنية	٢٢٢
٤٣١	فـإن شـئت وصـفاً بالغـاً مـا بلغتـه	فقف حيث فت الوصل نجعل له حدا	مكنية	٢٢٣
٤٣٢	وناقضـــك الأمـــلاك فيهـــا فكلمـــا	عـلا بـك فعـل هضـبة هبطـوا وهـدا	مكنية	٢٢٣
٤٣٣	فمـا كانـت الأقمـار مـن قبـل خلقكـم	تخـاف ولا زهـر الكواكـب تسـتجدا	مكنية	٢٢٤
٤٣٤	وقـبلكم مـا أبصـر الـدهر مـثلكم	فبـاد فـلا يبصـر لأيـامكم بعـدا	مكنية	٢٢٤
٤٣٥	ولـم تقتـدوا فـي المـأثرات بغيـركم	ومـن علـم السبق المطهمـة الجـردا	مكنية	٢٢٤
٤٣٦	عــلا بـك بيـت أنـت أعلـى عمـاده	وكـم ود نجـم أن يكـون لـه ودا	مكنية	٢٢٤
٤٣٧	وللدولــــة المستنصـــــرية ناصــــر	بـه اشـتد زنـداً عزهـا وورت زنـدا	مكنية	٢٢٤
٤٣٨	تقـر لـك الأعـداء بالفضـل عنـوة	وما الفضل إلا ما أقرت به الأعداء	تمثيلية	٢٢٦
٤٣٩	وكانــت دمشــق تنبـت الـذم برهــة	وأنـت الـذي صـيرتها تنبت الحمـدا	مكنية	٢٢٦
٤٤٠	قطعـت الأذى عنهـا وفضـت مواهبـاً	وما عرفت ذا الجزر قدماً ولا المدا	مكنية	٢٢٦
٤٤١	وهنيـت أعيـاد الزمـان ولا انطـوى	زمـان جنينـا العيش فـي ظلـه رغـدا	مكنية	٢٢٦
٤٤٢	لـئن حـاز أقطـار الشـجاعة أمـردا	فمن معشر يُردون أسد الوغى مردا	مكنية	٢٢٦
٤٤٣	وأعطــى قلــيلاً ثـم أكـدى زماننـا	فيممت من أعطى كثيراً ومـا أكـدا	مكنية	٢٢٧
٤٤٤	عقلـــتهم بالجميـــل فـــانعقلوا	رب عنـــاة أصـــفادها الصـــفد	مكنية	٢٢٨

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٤٤٥	وأيــن منــك الــورى ومــا ولــدت	لــك الليــالي مــثلاً ولا تلــد	مكنية	٢٢٨
٤٤٦	فلتعــل بــيض الســيوف صــاعد	ة إنــك منهــا وتفخــر العــدد	مكنية	٢٢٨
٤٤٧	نهضـت يـا عـدة الخلائـق بالإعيـاء	إذ خــان غيــرك الجَلَــدُ	مكنية	٢٢٨
٤٤٨	أضـحت مطايـا المنـى بأجمعهـا	إليــك مــن كــل وجهــة تخــد	مكنية	٢٢٩
٤٤٩	يربـى علـى الغيـث حـين يقتصـد	ويســبق الــريح وهــو متئــد	مكنية	٢٣٠
٤٥٠	حشــو جيــوشٍ إذا انتحــت بلــداً	فقائــداها النجــاح والرشــد	مكنية	٢٣١
٤٥١	بحـرى مـن الشـعر زاخـر وبـه	جــواهر بــالعقول تنتقــد	مكنية	٢٣٣
٤٥٢	فاســمع لغــرٍ مــن المحامــد لا	يفوتهــا فــي مســيرها بلــد	مكنية	٢٣٣
٤٥٣	مقيمــة فــي الــبلاد ظاعنــة	معقولـة وهـي فـي الـدنا شـرد	مكنية	٢٣٣
٤٥٤	فــدتك ملــوكٌ علــت بالجــدودِ	وأعــلاك مجــدك لمــا ظهــر	مكنية	٢٣٤
٤٥٥	أتقعــد عــن مرتقــاة النجــوم	عجــزاً ويطمــع فيــه البشــر	مكنية	٢٣٥
٤٥٦	ووصــف أحلــك فــوق الســماء	فمخاطـب وكاتـب مـن المسـتقر	مكنية	٢٣٥
٤٥٧	فمــا أمهــل الســم إلا ودب	ولا أهمــل الكلــب إلا عقــر	تمثيلية	٢٣٦
٤٥٨	وعــاتبهم بصــليل التــي	تفــرق بــين الطلــى والقصــر	مكنية	٢٣٦
٤٥٩	كنــوز المعــالي لديــه تــزار	وثــوب الثنــاء عليــه يــزر	مكنية	٢٣٧
٤٦٠	وإنــك مــن معشــر جــاوزت	مـدى الحسـن أفعـالهم والصـور	مكنية	٢٣٨
٤٦١	وجــوه تلــوح فتخفــى البــدور	وأيــدٍ تســح فتتــرى البــدى	مكنية	٢٣٨
٤٦٢	أصــولكم شــامخات الفــروع	وأيــامكم شــادخات الفــرر	مكنية	٢٣٨
٤٦٣	وإنــك إذا جئــت مــن بعــدهم	سـنا الشـمس غطـى ضـياء القمـر	تمثيلية	٢٣٩
٤٦٤	يفــيض بوجهــك مــاء الحيــاء	إن شـئت نفعـاً وإن شـئت ضـر	مكنية	٢٣٩
٤٦٥	فهــل مــن مجيــد يــدانيها	إذا المجـد عـن سـاعديه حسـر	مكنية	٢٣٩
٤٦٦	فلازلــت تخلفــه مــا اســتقل	فغــاب وتذهلــه مــا حضــر	مكنية	٢٣٩
٤٦٧	لقـد ضـل فكـري وضـاق القـريض	بوصـف نـدىً فـاض حتـى غمـر	مكنية	٢٣٩
٤٦٨	فجــود أنــال جميــع المنــى	وجـودٌ ببـال المنـى مـا خطـر	مكنية	٢٤٠

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٤٦٩	وإن أقعـــدتني عنـــك الخطـــوب	فعنـــدي ثنـــاءٌ يـــديم الســـفر	مكنية	٢٤١
٤٧٠	لقـد أظهـر الغـدر إذ غبـت عنـك	زمـاني ولـو لـم أغـب مـا غـدر	مكنية	٢٤١
٤٧١	وإن أمهلتنـــــــي حتـــــــى أراك	حوادثــــه فعليهــــا المكــــر	مكنية	٢٤١
٤٧٢	كفـى الـدين عـزاً مـا قضـاه لـك الـدهر	فمـن كـان ذا نـذرٍ فقد وجب النـذر	تمثيلية	٢٤٢
٤٧٣	وكنـــا نظـــن الأرض تظلـــم بعـــده	فقمت مقام الشمس إذ غيب البدر	مكنية	٢٤٣
٤٧٤	وأنـــت الـــذي يـــروي بســـح بنانـــه	فكيـف إذا فاضـت أناملـه العشـر	مكنية	٢٤٥
٤٧٥	عرفـــت بإقـــدام بـــه يحســـم الأذى	وفـائض إنعـام بـه يطـرد الفقـر	مكنية	٢٤٧
٤٧٦	فـــإن فـــاخرت يومـــاً فأنـــت جلالهـــا	وصمصـامها فـي كـل نائبـة تعـروج	مكنية	٢٤٧
٤٧٧	وألـــوت بمحمـــود بـــن نصـــر ملمـــة	عوائـدها الإقـدام والقسـر والقهـر	مكنية	٢٤٧
٤٧٨	أحاديـث مجـد يعجـز الـدهر طيهـا	وأخلـدها مـا كـان يحفظـه الشـعر	مكنية	٢٤٨
٤٧٩	وأنـــــتم بحـــــار الجـــــود والحجـــــى	إذا غـاض بحـراً فـاض يخلفـه بحـرا	تمثيلية	٢٤٨
٤٨٠	فكـم مـن بـلاد أنكحـتكم رمـاحكم	وليس سوى طعن النحور لها مهر	مكنية	٢٤٨
٤٨١	تباعـــدت عـــنكم حرفـــة لازهـــادة	وسـرت إلـيكم حـين مسـني الضـر	مكنية	٢٤٨
٤٨٢	فلاقيـت بـاب الأمـن مـا عنـه حـاجز	يصـد وبـاب العـرف مـا دونـه ستر	مكنية	٢٤٨
٤٨٣	وطـــال مقـــامي فـــي إســـار جمـــيلكم	فـدامت معـاليكم ودام لـيّ الأسـر	مكنية	٢٤٨
٤٨٤	إنـــــي بآمـــــالي لـــــديك مخـــــيم	وكـم مـن الـورى ثـاو وآمالـه سـفر	مكنية	٢٤٩
٤٨٥	إذا ظفـرت بـأن يرتـاح جـودك لـي	فمـــا لنائيـــة نـــاب ولا ظفـــر	مكنية	٢٤٩
٤٨٦	نامـت عيـون الـورى عـن كـل مكرمـةٍ	ترنـو إليهـا بعـين دأبهـا السـهر	مكنية	٢٤٩
٤٨٧	إن العواصـم مـذ جـادت يـداك بهـا	فـي كـل يـومٍ إليهـا للمنـى سـفر	مكنية	٢٥٠
٤٨٨	وفـاح عرفـك فيهـا فاكتسـت أرجـا	نسـيمها أبـداً مـن نشـره عطـرا	مكنية	٢٥٩
٤٨٩	وفـــي زمانـــك خلـــيّ الـــدهر عادتـــه	وعـاد مـن فعلـه المـذموم يعتـذر	مكنية	٢٥١
٤٩٠	قـوم رقـوا هضـبات البغـى مـن حسـد	ومصـعد البغـى لـو يـدرون منحـدر	مكنية	٢٥١
٤٩١	وقارعـت عـن ثغـور المسـلمين قنـا	سـمر مواردهـا اللبـات والثغـر	مكنية	٢٥٢
٤٩٢	أطعـت شـارع ديـن أنـت ناصـره	فصـار يجـري بمـا أحببتـه الـدهر	مكنية	٢٥٢

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٤٩٣	وهل يحيدون عن شيء أمرت به	وبعض أنصارك التأييد والظفر	مكنية	٢٥٢
٤٩٤	فليلزموا القمر الوضاح إن طلبوا	أمناً فحزمك لا يمشي له الخمر	مكنية	٢٥٢
٤٩٥	تنأى المخاوف عن أكناف مملكة	بناصر الدين تستعدي وتنتصر	مكنية	٢٥٢
٤٩٦	إن هم بالحرب صدته عزائمه	عما دعاه إليه الظلم والأشر	مكنية	٢٥٣
٤٩٧	وإن دعاه الندى لبت مواهبه	ولم يحل دونها مطل ولا عذر	مكنية	٢٥٣
٤٩٨	قد شاع ذكرك في الدنيا برغم عدى	يطوونه ما استطاعا وهو ينتشر	مكنية	٢٥٣
٤٩٩	أيامك الغر زادت بهجة فبها	هذا الزمان على الأزمان يفتخر	مكنية	٢٥٤
٥٠٠	تزجى سحائب جود جودها منن	تسقى رياض ثناء تربها الفكر	مكنية	٢٥٤
٥٠١	محوت ذكر الكرام الأولين بها	والسيل ما غرقت في فيضه الغدر	تمثيلية	٢٥٤
٥٠٢	ذللت لي الخطب حتى صرت أذعره	وحدي إذا عجزت عن حربه الأسر	مكنية	٢٥٥
٥٠٣	وأثمرت فيك آمالي ولو قصدت	سواك كانت غصوناً ما لها ثمر	مكنية	٢٥٥
٥٠٤	سل عن فضائلك الزمان لتخبرا	فنظير مجدك ما رآه ولا يرا	مكنية	٢٥٦
٥٠٥	قد فاق جدّك جد عمك وهو من	ذلت لسطوة عزه أسد الشرى	مكنية	٢٥٧
٥٠٦	جردت رأيك والسيوف مقرة	بغمودها فكفيتها أن تشهرا	مكنية	٢٥٨
٥٠٧	يا بن اللآلي قالت لهم أفعالهم	لا يستحق سواكم أن يفخرا	مكنية	٢٥٩
٥٠٨	وردوا بهن من الدروع غدائراً	يأبى تحطمها بها أن تصدرا	مكنية	٢٥٩
٥٠٩	لما أقام لديك حلّ موقراً	وقد استقل بشكر صنعك موقرا	مكنية	٢٦٠
٥١٠	قدمت بمقدمة سعادات المنى	وبه تسالمت النواظر والكرى	مكنية	٢٦٠
٥١١	إن الوزارة مذ تحلت باسمه	عزت ذرىً في ظله وعلت ذرى	مكنية	٢٦١
٥١٢	لكن أنلت ودوح حالي مزهر	فسقيته بنداك حتى أثمرا	مكنية	٢٦٢
٥١٣	فلأنظمن لذا العلاء قلائداً	متضمنات ذا الكلام الأسيرا	مكنية	٢٦٢
٥١٤	شرفت لديك مطالبي ومكاسبي	فعدوت من وفرٍ وفخر مكثرا	مكنية	٢٦٢
٥١٥	وهجرت أملاك الزمان مواصلاً	هذا الجناب وحق لي أن أهجرا	مكنية	٢٦٢
٥١٦	وأبجح بأنك ذو الأحاديث التي	ظل الزمان ينشرها متعطرا	مكنية	٢٦٣

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٥١٧	ذللــــتهم فلـــذاك أرخـــى ذيلـــه	مـن كـان قـدماً للحـروب مشـمرا	مكنية	٢٦٤
٥١٨	حتـى إذا مـا أقلعـت ظلـم الـوغى	عـنهم وأبصـر رشـده مـن أبصـرا	مكنية	٢٦٥
٥١٩	ومتـى جنـوا ثمـرات وعـدك واعتـدوا	ألفـوا وعيـدك مثـل وعـدك مثمـرا	مكنية	٢٦٥
٥٢٠	وأمـــنن عليـــه محققـــاً آمالـــه	كرماً فكل الصيد في جوف الفرا	تمثيلية	٢٦٦
٥٢١	فبكـى وأضـحكه الرجـاء فمـا رأت	عـين سـواه ضـاحكاً مسـتعبرا	مكنية	٢٦٦
٥٢٢	من بعض ما سليت قناك من العدى	مـا هـذه ممـا يبـاع ويشـتري	مكنية	٢٦٧
٥٢٣	فـورى بحكمـك زنـد عـدلٍ قـد كبـا	وكبـا لخوفـك زنـد جـورٍ قـد ورى	مكنية	٢٦٧
٥٢٤	ونـداك ورى روض شـعري بأرضـا	حتـى لصـار كمـا تـراه منـورا	مكنية	٢٦٨
٥٢٥	إنـي وجـدتك تـاج كـل مملـكٍ	فكسـوت هـذا التـاج هـذا الجـوهرا	مكنية	٢٦٩
٥٢٦	ورأي كفـي كيـد الخطـوب وقبلـه	عـدت غيـر الأيـام إذ لا مغيـر	مكنية	٢٦٩
٥٢٧	وأنـى يجاريـك العـلاء معظـم	يعظـم مـن شـأن العلـى مـا تصـغر	مكنية	٢٦٩
٥٢٨	وُجُـودك والـدنيا إليـك فقيـرة	وجودك والمعروف في الخلق منكر	مكنية	٢٧٠
٥٢٩	بعـزك سـرح المـؤمنين ممنـع	وكـان بـأطراف الأسـنة يـذعر	مكنية	٢٧٢
٥٣٠	فولـت بـأمر الله لا عـن مخافـة	وقـد يحضـر الـروع الـذليل فينصـر	مكنية	٢٧٢
٥٣١	ولـو لـم يجـره الليـل خـامس خمسـة	لمـا عـاد مـن تلـك الجمـوع مخبـر	مكنية	٢٧٢
٥٣٢	وأخـرت الطـلاّب عنـه عصـائب	تحكـم فيهـا المرهفـات وتأسـر	مكنية	٢٧٢
٥٣٣	وليسـت تَـرُدُّ مـا أمـرت خطوبـه	ولا تـردُ الأمـلاك مـن حيـث تصـدر	مكنية	٢٧٣
٥٣٤	هديت إلـى طـرق المعـالي ومـا اهتـدوا	وأنجـدت فـي كسـب الثنـاء وغـوروا	مكنية	٢٧٣
٥٣٥	لقـد ماتـت الآمـال فـي كـل مـوطن	ولـولا نـداك الغمـر لـم تـك تنتشـر	مكنية	٢٧٤
٥٣٦	منـاظر راقـت لـم تعنهـا مخـابر	ومـا كـل دوح راق رائيـه مثمـر	تمثيلية	٢٧٤
٥٣٧	تحـوز الغنـى جـدواه أول وهلـة	وتحسـبها لـم تغـن فهـو يكـرر	مكنية	٢٧٥
٥٣٨	بقيـت بقـاء الفرقـدين ملازمـاً	جوارهمـا مـا جـاور العـين محجـر	مكنية	٢٧٥
٥٣٩	تمنـي العـلا سـهل ومنهجهـا وعـر	وشـيمتها إلا إذا سـمتها الغـدر	مكنية	٢٧٥
٥٤٠	وأغليـت بالأقـدام والجـود مهرهـا	فأحجمت الخطـاب لمـا غـلا المهـر	مكنية	٢٧٥

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٥٤١	فمذ سدت لم تطمح بذي همة مني	ومذ جدت لم يسنح لذي منة ذكر	مكنية	٢٧٥
٥٤٢	فضحت الألى حنت إليها قلوبهم	فما لهم فيها قلوص ولا بكر	تمثيلية	٢٧٥
٥٤٣	وطبقت الآفاق أخبارك التي	إذا نشرت في بلدة كسد العطر	مكنية	٢٧٦
٥٤٤	ومنذ أخفت الدهر لم يعد حادث	ولم يدم للأيام ناب ولا ظفر	مكنية	٢٧٦
٥٤٥	ومنك استفادت كل أمر يزينها	فلا عجب أن طاوعتك ولا نكر	مكنية	٢٧٦
٥٤٦	تباعد عن إنعامك المن والأذى	ولم تنفصل عنه الطلاقة ولا البشر	مكنية	٢٧٦
٥٤٧	همام يغص الحاسدية ببابه	بما لم يغص يوماً على مثله الفكر	مكنية	٢٧٨
٥٤٨	ويحكم في أهل النفاق وعيده	بأضعاف ما يقضي به السكر المجر	مكنية	٢٧٩
٥٤٩	ونشوان من خمر المكارم لم يفق	فواقاً ولولاهن لم يدر ما السكر	مكنية	٢٧٩
٥٥٠	ويطفو على ماء الجمال بوجهه	حياء تظنني جاهل أنه كبر	مكنية	٢٨٠
٥٥١	وأمنّتنا كيد الخطوب التي عرت	فهانت علينا كل حادثة تعرو	مكنية	٢٨٠
٥٥٢	كفاك الردى من أنت ناصر دينه	لم يفتخر إلا بأفعالك الدهر	مكنية	٢٨٠
٥٥٣	فقد حاز هذا العصر منك ومنها	فضائل لم يظفر بأيسرها عصر	مكنية	٢٨١
٥٥٤	وإن طالما أرسلت غير مدافع	عقود ثناء دُرّها الكلم الحر	مكنية	٢٨١
٥٥٥	ويعرب عنه حين ينشد نشره	وما طيب مسك لا يضوع له نشر	تمثيلية	٢٨١
٥٥٦	تناءت على الوصاف أوصافك التي	يقصر عن إدراكها النظم والنثر	مكنية	٢٨٢
٥٥٧	ولكن شعري لارتياحك عاشق	وما بعدت يوماً على عاشق مصر	تمثيلية	٢٨٢
٥٥٨	لو أن شامخ قدرٍ دافع قدرا	لم يحترم من لا عزاز الهدى ظهرا	مكنية	٢٨٣
٥٥٩	حوادث لم تميز في تصرفها	من ضيع الحزم ممن أكثر الخدرا	مكنية	٢٨٤
٥٦٠	ولو مشت غير الدهر البراح له	لحاولت من رداه مطلباً عسرا	مكنية	٢٨٤
٥٦١	لو لم تكن لدموع العين عاقلة	لأطلق الحزن دمعاً طالما أسرا	مكنية	٢٨٤
٥٦٢	وصارم حمت الدنيا مضاربه	ما قيل أُغمد حتى قيل قد شهر	مكنية	٢٨٤
٥٦٣	إن الزمان جنى لما جنى ندماً	فقام من فعله في الحال معتذرا	مكنية	٢٨٤
٥٦٤	أمت خلافته ريح الندى يسراً	وظل نشر الدنا من نشرها عطرا	مكنية	٢٨٥

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٥٦٥	مــازال بالجــد ينفــي كــل نائبــة	حتـى استقام بـه الجد الـذي عثـرا	مكنية	٢٨٦
٥٦٦	ظبـاك لا شـك مـن آرائـه طبعـت	فمـا أراقـت دمـاً إلاّ مضـى هـدرا	مكنية	٢٨٦
٥٦٧	لـو لـم تمـد لـك الأيـدي مـددت قنـا	عودتهــا تــرد اللبــات والثغــرا	مكنية	٢٨٧
٥٦٨	مظفـراً لـم يـزل فـي منـع حوزتـه	يسـتخدم العـز والتأييـد والظفـرا	مكنية	٢٨٨
٥٦٩	فعـادوا الخـوف أمنـا والمبـاح حمـى	لبأسـه ووفـى الـدهر الـذي غـدرا	مكنية	٢٨٨
٥٧٠	نثنـــي بـــالاء مـــن ولاك نصـــرتنا	فشـاد إقـدامك العـز الـذي دثـرا	مكنية	٢٨٨
٥٧١	وإن آلاءه مـــــالا يحــــيط بهــــا	وصف على أنها تستنطق الحجرا	مكنية	٢٨٨
٥٧٢	لا تســألن القــوافي عــن فضــائلهم	إن شئت تعرفها فاسأل بها السورا	مكنية	٢٨٩
٥٧٣	ســما بــك دهــرك فليفتخــر	علـى كـل دهـر مضـي أو غيـر	مكنية	٢٨٩
٥٧٤	وطاوعــك الــدهر فــيمن تريــد	فمـن شئت سـاء ومـن شـئت سـر	مكنية	٢٩٠
٥٧٥	فأضــحت عــرى الحــق فــي ظلــه	بــرغم العــدى محكمــات المــرر	مكنية	٢٩١
٥٧٦	مــآثر تخبــر عـــن أصـــله	ومـا نسـب السـيف مثـل الأثـر	مكنية	٢٩١
٥٧٧	مبــــاني بالســــيف أعليتهــــا	ولــولاك مــا قــام منهــا حجـر	مكنية	٢٩٢
٥٧٨	وقــــد واردوك بحــــار الــــردى	وكــم واردٍ مــنهم مــا صــدر	مكنية	٢٩٣
٥٧٩	فـــأذهلتهم عـــن طـــلاب التـــرات	فكــم مــن دم مــر مــنهم هــدر	مكنية	٢٩٣
٥٨٠	وعـــز علـــى الـــروم مـــا كلفـــوا	حمــى ثُغَـرَ الـدين طعـن الثُّغَـر	مكنية	٢٩٣
٥٨١	وقـــد يممـــوا الشـــام فـــي قـــوة	يخــر لهــا الجبــل المشــمخر	مكنية	٢٩٣
٥٨٢	وولـــوا هزيمـــاً حـــذار الـــردى	وهـل حـذرٌ عاصـمٌ مـن قـدر	تمثيلية	٢٩٤
٥٨٣	وفـــي أي يـــوم شـــهدت الـــوغى	ومـا عـدت تسـحب ذيـل الظفـر	مكنية	٢٩٤
٥٨٤	يقـــر ببأســـك أســـد الشـــرى	إذا المـوت عـن ناجذيـه فغـر	مكنية	٢٩٥
٥٨٥	وقـــائع جلـــى دياجيرهـــا	إبــاؤك ثــم الحســام الــذكر	مكنية	٢٩٥
٥٨٦	بهــا بــان فضــلك للعــالمين	وبالليـل يعـرف فضـل القمـر	تمثيلية	٢٩٥
٥٨٧	ضــفت فــي جنابــك أيامنــا	فحاشـى لهـا أبـداً مـن كـدر	مكنية	٢٩٥
٥٨٨	فلســنا نفكــر بالحادثــات	طـوى جورهـا عـدلك المنتشـر	مكنية	٢٩٥

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٥٨٩	ومـــا يركـــب الخطـــر المســـتهال	مــن القــوم إلا العظــيم الخطــر	مكنية	٢٩٦
٥٩٠	بهـــا أقلـــع الـــدهر عـــن جرمـــه	ولـو لـم أصـر فـي حماهـا أصـر	مكنية	٢٩٧
٥٩١	مـن جـاور الأسـد لـم يـأمن بوائقهـا	ولـيس للأسـد إبقـاء علـى الجـار	تصريحية	٢٩٧
٥٩٢	مــن يــدفع الشــرف الــذي أوتيتــه	مـن بعـد أن أعيـا الـورى إنكـاره	مكنية	٢٩٨
٥٩٣	فلطالمـــا أضـــرمت فـــي إحرازهـــا	لهبـــا رؤوس الـــدارعين شـــراره	مكنية	٢٩٩
٥٩٤	مـا فـاز عنـدك مـن وتـرت ببغيـة	بـل ضـاع فـي تيـار عـزك ثـاره	مكنية	٢٩٩
٥٩٥	يـا بـن الألـى لا يعظمـون عظـيمهم	حتـى يجـار مـن النوائـب جـاره	مكنية	٣٠٠
٥٩٦	وأعــدتم عــود المكــارم أخضــرا	لله عـــــود أنـــــتم أثمـــــاره	مكنية	٣٠٠
٥٩٧	شـــيدت حـــين نصـــرت دولتـــه	لـــه عـــزاً بنتـــه لجـــده أنصـــاره	مكنية	٣٠٠
٥٩٨	نُـوَبٌ تطـيش سـهامها ومنـىً يعـيش	يقينهـــا ونـــدىً تجـــيش بحـــاره	مكنية	٣٠١
٥٩٩	بيـت يحـن إلـى الفضـائل طفلـه	الحـــابي فتحســـب أنهـــا أظـــاره	مكنية	٣٠٢
٦٠٠	أعطـي فبخـل كـل جـود أثجمـت	أنـــــواءه وتتابعـــــت أمطـــــاره	مكنية	٣٠٢
٦٠١	علـم يـدل عليـه سـاطع نـوره	مـن قبـل أن تلـي الهدايـة نـاره	مكنية	٣٠٢
٦٠٢	متـــألق البشـــر المبشـــر بـــالغنى	والـــدوح قبـــل ثمـــاره نـــواره	تمثيلية	٣٠٣
٦٠٣	فرأيـــت أخوتـــه بمـــرآه الـــذي	أقـذت عيـون عـدوكم أنـواره	مكنية	٣٠٣
٦٠٤	أفـق المعـالي مشـرق بهـم فـلا	أفلـــت أهلتـــه ولا أقمـــاره	مكنية	٣٠٣
٦٠٥	وأسـير أنعمـك الثنـاء فـلا قضـى	رب الخلائـــق أن يفـــك أســـاره	مكنية	٣٠٣
٦٠٦	وأسـير أنعمـك الثنـاء فـلا قضـى	رب الخلائـــق أن يفـــك أســـاره	مكنية	٣٠٣
٦٠٧	مـــا ضـــر طيفـــك والكـــرى لـــوزارا	فعســـى الليـــالي أن يعـــدن قصـــار	مكنية	٣٠٤
٦٠٨	لـم أدر حـين رنـا إلـيّ بطرفـه	أأدار لحظـــاً أم أدار عقـــارا	مكنية	٣٠٥
٦٠٩	أسـدى ومـا أكـدى أيـادي لـم يـزل	معروفهـــا يســـتعبد الأحـــرار	مكنية	٣٠٦
٦١٠	وصـــنائعاً غـــرّاً أفـــدن منائحـــاً	عونـــاً ولـــدن مـــدائحاً أبكـــارا	مكنية	٣٠٦
٦١١	وأغـــر فـــي إجمالـــه وجمالـــه	مـــا يمـــلأ الأســـماع والأبصـــارا	مكنية	٣٠٦
٦١٢	حلّـى الزمـان وكـان قـدماً عـاطلاً	وأعـــاد ليـــل الآملـــين نهـــارا	مكنية	٣٠٦

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٦١٣	زانــت فضــائله بــدائع نظمهــا	كــم معصــم يــزين ســوارا	مكنية	٣٠٧
٦١٤	ولقـد جزيـت الحادثـات بمـا جنـت	فســلبتها الأنيــاب والأظفــارا	مكنية	٣٠٧
٦١٥	ومظفــر الأقــلام كــم أردى بهــا	ملكــاً وروع جحفــلاً جــرارا	مكنية	٣٠٧
٦١٦	عجبــاً لهــا تجــري بأســود فــاحم	يكســو الطــروس ظلامــه أنــوارا	مكنية	٣٠٧
٦١٧	تمضــي بحيـث تـرى السيوف كليلـة	وتطـول حيث تـرى الرمـاح قصـارا	مكنية	٣٠٧
٦١٨	خــط رمــاح الخــط مــن خدامــه	إن رام ذمــراً أو أعــز ذمــارا	مكنية	٣٠٨
٦١٩	وبلاغــة تضــحى بــأدنى فقــرة	تغنــي فقيــراً أو تقــد فقــارا	مكنية	٣٠٨
٦٢٠	بشــر يبشــر بالجميــل وعــادة	الأزهــار أن تتقــدم الأثمــارا	تمثيلية	٣٠٨
٦٢١	ويــرد غــرب الحادثــات مفلــلاً	بســعادةٍ تســتخدم الأقــدارا	مكنية	٣٠٨
٦٢٢	ولــه وجـرد الخيـل تعثـر بالقنـا	والهــام رأى لا يخــاف عثــارا	مكنية	٣٠٨
٦٢٣	يـا مـن عرفـت بجـوده وجـه الغنـى	حقــاً وكنــت جهلتــه إنكــاراً	مكنية	٣٠٩
	إمـا وقـد وسـعت لـي طـرق المنـى	وجعلــت للآمــال أن تختــارا		
٦٢٤	وغمرتنــي بمواهــب موصــولة	لـم تبـق لـي عنـد الحـوادث ثـارا	مكنية	٣٠٩
٦٢٥	فصــرفتها قســرا بهمتــك التــي	لــم تــرض مــا دون المجـرة دارا	مكنية	٣٠٩
٦٢٦	يـا راكـب الأخطـار عـن علـم بهـا	أدركــت أعلــى رتبــة أخطــارا	مكنية	٣١٠
٦٢٧	لا تطلــبن مــن العــزائم جهــدها	قـد سـرت حتـى مـا وجـدت مـارا	مكنية	٣١٠
٦٢٨	واستسـق للـدمن الخـوالي بـالحمى	غُرّ السحائب واعتذر عن أدمعي	مكنية	٣١٢
٦٢٩	ردى لنــا زمــن الكثيــب فإنــه	زمـن متـى يرجـع وفـاؤك يرجـع	مكنية	٣١٢
٦٣٠	ولقـد بغيـت العـز مـن أوطانـه	وتركـت أهـل الشـام تـرك مـودع	مكنية	٣١٣
٦٣١	فـالمن غيـر مكـدر والشـرب غيـر	مصــرد والســرب غيــر مــروع	مكنية	٣١٤
٦٣٢	علـت الدسـوت بـه وقـدما شـرّفت	منـه المنـابر بالخطيـب المصـقع	مكنية	٣١٤
٦٣٣	والهمــة البكــر التــي لــم تفتــرع	خصـتك بالشـرف الـذي لـم يفـرع	مكنية	٣١٥
٦٣٤	بــوغىً إذ ضــاقت مســالككم بهــا	قلـتم لأطـراف الأسـنة وسـعى	مكنية	٣١٥
٦٣٥	إنــي دعـوت نـدى الكـرام فلـم تجـب	فلأشـكرن نـدى أجـاب ومـا دُعـى	مكنية	٣١٥
٦٣٦	فحويـت مـا لـم يجـرف خلـد المنـى	مـن سيبه وحصـدت مـا لـم أزرع	مكنية	٣١٥

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٦٣٧	مـع أن جـودك لا يراقـب مقـدمي	إن سرت عنه بل يسير متبعي	مكنية	٣١٥
٦٣٨	ومـن العجائـب والعجائـب حجـة	شكر بطيء عن ندى متسرع	مكنية	٣١٦
٦٣٩	ركبوا بنيات الطريق فضل سالكها	ومنهجـك الطريـق المهيـع	مكنية	٣١٧
٦٤٠	فرعوا هضاب العز وهي منيعة	فرعوا رياض الفخر وهو ممنع	مكنية	٣١٨
٦٤١	قـوم إذا رامـوا ممالـك غيـرهم	حصدوا ببيض الهند ما لم يزرعوا	مكنية	٣١٨
٦٤٢	طـاع الزمـان لصـالح فابتزهـا	بيد الخطوب وإنها لك أطوع	مكنية	٣٢١
٦٤٣	مـازال مبصـرها يعـود بخـاطر	يشكو الكلال وناظرٍ لا يشبع	مكنية	٣٢٢
٦٤٤	وبـدت بأعلاهـا ريـاض حاكهـا	حسن اقتراحك لا الغيوث الهمع	مكنية	٣٢٤
٦٤٥	روض علـى الأفـواه يعسـر رعيـه	لكـن للأبصـار فيـه مرتـع	مكنية	٣٢٤
٦٤٦	يـا معجـز الأمـلاك فيـا يبتنـي	ومعجب الأفلاك مما يصنع	مكنية	٣٢٤
٦٤٧	نظـر الخليفـة للملـوك كسـاهم	تاجاً به تسمو وطوراً تخضع	مكنية	٣٢٥
٦٤٨	لا زلـت تكسـو كـل عيـد قـادمٍ	حسناً وملكك بالبقاء ممتع	مكنية	٣٢٥
٦٤٩	أمنتنـي الحـدثان حتـى أننـي	لا واقـع أخشـى ولا متوقـع	مكنية	٣٢٥
٦٥٠	وأفدت ما لم يجر في خلد المنى	يوماً ولم يطمح إليه مطمع	مكنية	٣٢٥
٦٥١	فبُدِّلْتُ من شرخ الشباب وعشرة الأحبة	تسـآل الـدِّيار البلاقـع	مكنية	٣٢٧
٦٥٢	عرتنـي صـروف النائبـات فقصـرت	ذراعـي وردت خائبـات ذرائعـي	مكنية	٣٢٧
٦٥٣	ومـا خلـت أن الـدهر يلجئنـي إلـى	زمانٍ يبيت العجز فيه مضاجعي	مكنية	٣٢٧
٦٥٤	إلـى أن أبـت لـي عزمـة أعصـرية	صرعت بها الخطب الذي كان صارعي	مكنية	٣٢٨
٦٥٥	فناب ضياء الفجر عن ظلمة الدجى	وأنس الفرات ناضبات الوقائع	مكنية	٣٢٨
٦٥٦	ودرت لـه فـي كـل أفـق غمامـة	تدل على بخل الغيوث الهوامع	مكنية	٣٢٩
٦٥٧	من القوم لا يستنصرون سوى الظبي	إذا المانعون استنصروا بالمقانع	مكنية	٣٣٠
٦٥٨	وتلقـاهم فـي نائـلٍ وحميـةٍ	غيوث العطايا أو ليوث الوقائع	مكنية	٣٣٠
٦٥٩	عتـادهم خطيـة قـد تكلفـت	بـرزق نسـورٍ حـومٍ وخوامـع	مكنية	٣٣٠
٦٦٠	وراءك أهل السبق في حلبة الندى	إذا ما سعيت من حسير وظالع	مكنية	٣٣١

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٦٦١	لقد حزت أقصاه بغير مرافق وذدت الورى عنه بغير منازع	مكنية	٣٣٢
٦٦٢	يومان إن يتفرقا فلقد غدا سهم السعادة فيهما مستجمعا	مكنية	٣٣٣
٦٦٣	قد أدرك الإسلام فيك مراده فليهنك الفرع الذي لن يفرعا	مكنية	٣٣٣
٦٦٤	سبقته عين الشمس علماً إنه يزري ببهجتها إذا طلعا معا	مكنية	٣٣٣
٦٦٥	ولئن سقينا الغيث من بركاته فلقد سقى الأعداء سماً منقعاً	مكنية	٣٣٤
٦٦٦	خضعت لعزتك القبائل رهبة ومن الصواب لمرهب إن يخضعا	تمثيلية	٣٣٥
٦٦٧	وكسوتهم في السلم غير مدافع أضعاف ما سلبت سيوفك في الوعا	مكنية	٣٣٥
٦٦٨	وجعلت شقوتهم بعفوك نعمةً وأحلت مشتاهم بفضلك مربعاً	مكنية	٣٣٥
٦٦٩	ترقى إليه كل يوم فرسخا وسواك يرقى كل يوم إصبعا	مكنية	٣٣٦
٦٧٠	يا عدة الخلفاء كم لك من يدٍ قام الزمان بها خطيباً مصقعاً	مكنية	٣٣٦
٦٧١	خولته النعم الجسام فجاهل من ظنه يثني عليك تطوعا	مكنية	٣٣٦
٦٧٢	لأبيت أن تجتاب ثوب مناقب حتى تراه بالثناء مرصعا	مكنية	٣٣٦
٦٨٣	والحمد عنك مقصر مع أنني لم أبق في قوس المحامد منزعا	مكنية	٣٣٧
٦٧٤	مازال يرفع للخلافة سيفها منذ انتضته رايةً لا توضع	مكنية	٣٣٧
٦٧٥	بالجد تثني الحادثات فتنثني والجد يقتاد الحرون فيتبع	مكنية	٣٣٧
٦٧٦	وأرى ابن صالح استغر بجهلة إن الجهالة في المكاره توقع	تمثيلية	٣٣٨
٦٧٧	ما إن تخاذلت الجماجم والطلى حتى تناصرت الظبى والأدرع	مكنية	٣٣٩
٦٧٨	قد أسمعت هذي الظبى من لا يرى آثارها وأرين من لا يسمع	مكنية	٣٣٩
٦٧٩	لولا تقادمها لقلنا إنها لا شك من عزم المظفر تطبع	مكنية	٣٣٩
٦٨٠	من كل مسلوب البصيرة خانه حسن العزاء ولم تخنه الأدمع	مكنية	٣٣٩
٦٨١	نعم تقسمها الفيافي والردى نفياً وعقراً والعوالي شرع	مكنية	٣٣٩
٦٨٢	فلمن مضى زجر بألسنة القنا منهم وللثاوي مناخ جعجع	مكنية	٣٣٩
٦٨٣	سلبوا بهبات الجهالة ملكهم إن الهبات بكفرها تسترجع	مكنية	٣٤٠
٦٨٤	أبني كلاب إن عزكم وهى فخذوا بأحكام المذلة أو دعوا	مكنية	٣٤٠

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٦٨٥	ضـاقت مسـالكها فأشـرعت القنـا	إن الوشـيج لمشـرعيه موسـع	تمثيلية	٣٤١
٦٨٦	فـإذا رميـت بـه عـدى فـي مـأزق	فبغيـر رأس عظـيمهم لا يرجـع	مكنية	٣٤١
٦٨٩	لا تشـتكي حـدباً وروضـك ممـرعٌ	كـلا ولا ظمـأً وحوضـك متـرع	مكنية	٣٤٢
٦٩٠	مـا ضـرهم لقيـا القنـا بجلـودهم	وعلـيهم مـن حسـن رأيـك أدرع	مكنية	٣٤٢
٦٩١	هـذا هـو الشـرف الـذي لا يرتقـي	أبـداً وذا المجـد الـذي لا يفـرع	مكنية	٣٤٢
٦٩٢	ظلـل بسـحبك طـيءاً لتجودهـا	مـن جـود كفـك ديمـة لا تقلـع	مكنية	٣٤٢
٦٩٣	لا تتخـذ رسـلاً سـوى بـيض الظبـي	فشـغارها أبـداً بـأمرك تصـدع	مكنية	٣٤٣
٦٩٤	تـزداد مجـداً كلمـا قـال الـورى	لـم يبـق فـي قـوس السيادة منـزع	مكنية	٣٤٤
٦٩٥	وعلـى الخلافـة مـن مـآثر سـيفها	تـاج بـدر المكرمـات مرصـع	مكنية	٣٤٤
٦٩٦	مـن ذا يُطمِّـع نفسـه بفضـيلة	وإليـك تنتسـب الفضـائل أجمـع	مكنية	٣٤٤
٦٩٧	والهمـة البكـر التـي لـم تفتـرع	خصـتك بالشـرف الـذي لا يفـرع	مكنية	٣٤٤
٦٩٨	كذا في طلاب المجد فليسع من سعى	بلغت المدى فليعط فخرك ما ادعى	مكنية	٣٤٥
٦٩٩	مـدى لـو تجاريـك الريـاح تؤمـه	لخلفهـا التقصـير حسـرى وظلعـا	مكنية	٣٤٥
٧٠٠	وامـنعهم حزبـاً إذا اسـتبحر القنـا	وأنـداهم تربـاً إذا الغيـث أقلعـا	مكنية	٣٤٥
٧٠١	وحاشـاك إن يغشـاك عجـزاً أبـاتهم	مدى الليل عن ساري همومك هجعا	مكنية	٣٤٥
٧٠٢	ولمـا تعـدى الـدهر بـالأمس طـوره	فأحـدث خطبـاً مـا أجـل وأفظعـا	مكنية	٣٤٦
٧٠٣	إذا خـدعت آراء قـوم أبـى لـه	مهذبـه أن يسـتنزل فيخـدعا	مكنية	٣٤٦
٧٠٤	جمعـت بهـا الأهـواء لمـا تفرقـت	وفرقـت شـمل الغـي لمـا تجمعـا	مكنية	٣٤٦
٧٠٥	فللـت ظبـى الأيـام لمـا جعلتهـا	على الهام والأجسام بيضاً وأدرعا	مكنية	٣٤٦
٧٠٦	فلـم تـأل أن أوقعـت بالإفـك كـل مـا	يخـاف وأمنـت الهـدى مـا توقعـا	مكنية	٣٤٧
٧٠٧	فمـدت لـك الأيـدي ولـو أنهـا أبـت	لمـدت رقـاب للصـوارم خضـعا	مكنية	٣٤٧
٧٠٨	مسـاعٍ حلبـت الـدهر فيهـا شـطوره	ولـم تبـق فـي قـوس السيادة منـزع	مكنية	٣٤٧
٧٠٩	ومذ ذدت عن إرث الإمامة من طغى	بسيفك أضـحى روضـة لـيس ترتعا	مكنية	٣٤٧
٧١٠	وكـم مـارق رد النـدى لـك وجهـه	وقـد طالمـا ولاك للخـوف أخـدعا	مكنية	٣٤٨

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٧١١	ومازلـت دون الـدين قـدماً مقارعـاً	نوائـب لـو قـارعن رضـوى تصدعا	مكنية	٣٤٨
٧١٢	ولـو لـم تـذد عنـه الخطـوب بقـوةٍ	لمـا أمنـت تلـك القـوى أن تقطعـا	مكنية	٣٤٨
٧١٣	سـلبتهم فخـراً تليـداً ونخـوةً	حصـاناً مـن العـدوى وعـزاً ممتعـاً	مكنية	٣٤٩
٧١٤	إذا العزم كف الدهر من غلوائه فلم	يـدن مـن أقصـى ولا راع مـن رعـا	مكنية	٣٤٩
٧١٥	أيـادٍ تبـاري الغيـث إبـان هطلـة	وتخلفـه فينـا إذا هـو أقلعـا	مكنية	٣٥٠
٧١٦	سقى روضها غيث المعالي وضمنت	حديثاً إذا ما سار في الأرض أسرعا	مكنية	٣٥٠
٧١٧	وصـيرها تبـر الكـلام ودره	علـى هامـة العليـاء تاجـاً مرصـعاً	مكنية	٣٥٠
٧١٨	لقـد اكتسـت أيامنـا بـك رونقـاً	حسـنت بـه مـرأى وطابـت مسـمعاً	مكنية	٣٥١
٧١٩	مجـد تضـوعت الـبلاد بنشـره	طيبـاً فـأغنى سـائفاً أن يسـمعا	مكنية	٣٥١
٧٢٠	مـا إن أتـى فهـم القريـب عبـارةً	حتـى أتـى أنـف البعيـد تضـوعا	تمثيلية	٣٥١
٧٢١	لله تـاج الأصـفياء فإنـه	أضـحى بـدر المـأثرات مرصـعا	مكنية	٣٥١
٧٢٢	ملـك ريـاض ثرائـه مرعيـة	كرمـاً وروض علائـه لا يرتعـا	مكنية	٣٥٢
٧٢٣	أدنـى الرجـاء إليـك مـن لـم يدنـه	وطـن لقـد نـادى نـداك فأسـمعا	مكنية	٣٥٢
٧٢٤	دارٌ بـك اسـتعلت وطـال بناؤهـا	شـرفاً فـلا زالـت لوجهـك مطلعـا	مكنية	٣٥٢
٧٢٥	أمـا الزمـان فقـد غـدا بـك مصـلحا	مـا كـان أفسـد حافظـاً مـا ضـيعا	مكنية	٣٥٢
٧٢٦	قلدتـه المـنن الجسـام فجاهـل	مـن ظنـه يثنـي عليـك تطوعـا	مكنية	٣٥٣
٧٢٧	بـل كـان جـودك مـن سـحاب هاطـل	أنـدى ومـن أيمـاض بـرق أسـرعا	مكنية	٣٥٣
٧٢٨	لا نالـت الآمـال أيسـر سـؤلها	إن نكبـت مـا عشـت هـذا المشـرعا	مكنية	٣٥٣
٧٢٩	فلقـد كفـاني غيـث كفـك أن أرى	طـول الحيـاة لديمـة متوقعـا	مكنية	٣٥٣
٧٣٠	إن ضـرهم بعـدي بظـاهر أمـره	فلربمـا ضـر الزمـان لينفعـا	مكنية	٣٥٣
٧٣١	أمطيتنـي ظهـر السـماك برتبـة	سـقيت عـداي بهـا سـماماً منقعـا	مكنية	٣٥٤
٧٣٢	أمَّ الرجـاء ذراك غيـر مفـرع	فسـقيته مـاء النـدى فتفرعـا	مكنية	٣٥٤
٧٣٣	ففـدتك مـن صـرف النوائـب أمـة	لـولاك كانـت للنوائـب مرتعـا	مكنية	٣٥٤
٧٣٤	بهـر الـورى بـالحكم فـيهم حاكمـاً	عـدلاً وراعهـم خطيبـاً مصـقعا	مكنية	٣٥٥

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٧٣٥	فكلاهمــا خطــب الثنــاء بمهــده	وسعى لحوز الحمد أول ما سعى	مكنية	٣٥٥
٧٣٦	اســتودع المجــد المؤثــل والتقــى	والعـدل ربـا حافظـاً مـا اسـتودعا	مكنية	٣٥٦
٧٣٧	ليصرف الليـالي أن يصـول ونخضـعا	وحــتم علينــا أن يقــول ونســمعا	مكنية	٣٥٦
٧٣٨	أضـاع العفـاة فقـد نصـر بـن صـالح	علـى أن دهـراً غالـه كـان أضـيعاً	مكنية	٣٥٧
٧٣٩	ولاقــى الألــوف غيــر مكتــرث بهــا	همـام أجـاب المـوت أول مـا دعـا	مكنية	٣٥٧
٧٤٠	ومـا خلـت أن الشـمس قبـل مصـابه	تضــام ولا زهــر المجــرة ترتعــا	مكنية	٣٥٨
٧٤١	وبحــر نــوال ينــزح النــاس مــاءه	إذا ظـن أن قـد غيـض عـاود مترعـا	مكنية	٣٥٨
٧٤٢	ومــازال رب الجــود طفــلاً ويافعــاً	إلـى أن ثـوى والجـود فـي حفـرة معـا	مكنية	٣٥٨
٧٤٣	لقــد راضــه حتــى لا نفــذ حكمــه	ولو لم يرض لم يرض بالترب مضجعا	مكنية	٣٥٨
٧٤٤	شـباب نهـاه الحلـم أن يتبـع الهـوى	وعــزم كفــاه الحــزم أن يتتبعــا	مكنية	٣٥٩
٧٤٥	فقيــد أمــات المحــل قيــل فطامــه	وروع أهــل الأرض لمــا ترعرعــا	مكنية	٣٥٩
٧٤٦	كسـاه الحجـى والحلـم والعـدل حلـة	تــردى بهــا فــي مهــده وتلفعــا	مكنية	٣٦٠
٧٤٧	خليفــة لــم يصــلح لنصــرٍ خليفــةً	وهــل ألــبس العليــاء إلا لينزعــا	مكنية	٣٦٠
٧٤٨	أبــا كامــل إن غاليتــك يــد الــردى	ولـم يغنـك البـأس الـذي لـيس يـدعا	مكنية	٣٦١
٧٤٩	وإن طلبــوا جــابوا مهامــة لــم تجــب	وإن حاربوا اجتابوا من الصبر أدرعا	مكنية	٣٦١
٧٥٠	إذا جــار فــي كســب الثنــاء طريقــه	أجـد طريقـاً لـم يكـن قـط مهيعـا	مكنية	٣٦٢
٧٥١	وبيضــت لــي وجــه الرجــاء طالمــا	بـدا لـي بوجـهٍ أربـد اللـون أسـفعا	مكنية	٣٦٣
٧٥٢	قــد عجــز الــوهم فــي طريقــك أن	تسـعى وضـاق الزمـان أن يسـعا	مكنية	٣٦٣
٧٥٣	ذدت خطوبــاً لــو أنهــا نزلــت	يومــاً بطــودٍ أشــم لا تصــدعا	مكنية	٣٦٤
٧٥٤	واتخــذت فــي جنــان جــودك	مصــطافاً ومشــتى لهــا ومرتعــا	مكنية	٣٦٥
٧٥٥	أيجحــد مــا توليــه آلاء مــنعم	إذا جار صرف الدهر كان له صرفا	مكنية	٣٧٣
٧٥٦	وذو الأمل المغضوض قد عاد طامحاً	فأوفى على النعمى وذو النذر قدوفا	مكنية	٣٧٣
٧٥٧	فــلا فلّــت الأيــام عزمــاً مضــاؤه	شفى الحق من أدوائه بعد أن أشفا	مكنية	٣٧٤
٧٥٨	ولا برحــت نيرانــه كلمــا طغــت	سيول الردى تطفو عليها ولا تطغا	تصريحية	٣٧٤

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٧٥٩	لشكواك أخفى الجو عنا غمامه	زماناً فمذ عوفيت أظهر ما أخفا	تصريحية	٣٧٤
٧٦٠	لقد ملأت أخباره وهباته	أنوف الورى عرفاً وأيديهم عرفا	مكنية	٣٧٥
٧٦١	فيا من سقتنا الأمن والعدل والغنى	على ظمإٍ أيام دولته صرفا	مكنية	٣٧٥
٧٦٢	لقد عجزت أربابها أن تعزها	متى شئتها والضيم بالعجز لا ينفا	تمثيلية	٣٧٥
٧٦٣	تمهلت علماً أنها لك دونهم	وملتمس الممنوع يأخذه خطفا	تمثيلية	٣٧٦
٧٦٤	أبحتني الإيسار علماً بأنني	سيبقى على الأيام ما أودع الصحفا	تمثيلية	٣٧٦
٧٦٥	وثنائي وإن علا لا يوفي	حق جدوى في كل يوم توافي	مكنية	٣٨٠
٧٦٦	باق على الأيام يخلف ما ثوى	فيه إذا وعد الأماني أخلفا	مكنية	٣٨٤
٧٦٧	فأعيذت من كل مينٍ ظنوني	منذ عاذت بأشرف الأشراف	مكنية	٣٨٧
٧٦٨	يا قليل الآلاف في رتب المجـ	ـجد انفراداً وواهب الآلاف	مكنية	٣٨٧
٧٦٩	كنت أرجو من قبل من ليس يرجى	وكذا الدهر يبتلي ويعافي	تمثيلية	٣٨٩
٧٧٠	ظفرت بالمراد عندك آما	لي وأعيا على الزمان خلافي	مكنية	٣٩٠
٧٧١	وتلطفت في اقتناء ثنائي	بهبات كثيرة الألطاف	مكنية	٣٩٠
٧٧٢	ولم ترعيني منظراً مثل خدها	وقد كتبت فيه يد الدمع أحرفا	مكنية	٣٩١
٧٧٣	صحبت ليالي الدهر حتى مللنني	وثقلت حتى آن لي أن أخففا	مكنية	٣٩٢
٧٧٤	وجدنا الغنى والأمن مما أفاده	وخوف الردى والفقر من بعض ما نفا	مكنية	٣٩٣
٧٧٥	أخاف الزمان المستبد برأيه	فصار على أحكامه متصرفا	مكنية	٣٩٣
٧٧٦	بظلك يا عز الملوك ابن تاجها	وفي لي زمان قبل قربك ما وفا	مكنية	٣٩٤
٧٧٧	تصرم أخبار الكرام فتنطوي	وذكرك ماينفك يروي ويقتفا	مكنية	٣٩٤
٧٧٨	بغر قواف لا أخاف عثارها	تجشمن حزناً أو تيممن صفصفا	مكنية	٣٩٥

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٧٧٩	فبيضــت لـــي وجــه الرجــاء وطالمــا	بـدا لــي ولـم أعرفـك أريـد أكلفـا	مكنية	٣٩٥
٧٨٠	ومحميـــــة أبــــت إلاّ انتقامـــــاً	وقهـــراً إذا أبـــوا إلاّ فســـوقا	مكنية	٤٠٠
٧٨١	وإن لزمـــوا المـــروق وذا محـــال	فقـــد عرفـــت دمـــاؤهم المريقـــا	مكنية	٤٠٠
٧٨٢	وإنــك لـــو منعــت الــدهر شــيئا	لأضـــحى عـــن تناولـــه معوقـــا	مكنية	٤٠١
٧٨٣	أدام الله أيامــــــــــاً جنينــــــــــا	بضـــام ظلهـــا العـــيش الأنيقـــا	مكنية	٤٠١
٧٨٤	بـإحرازك الفضـل الـذي بهـر الخلقـا	فرعت ذري المجد التي لم تكن ترقا	مكنية	٤٠٣
٧٨٥	وقـــد تلـــد المعـــروف أيـــدٍ كثيـــرةٍ	ولكنهـا مـن قبلـه تكثـر الطلقـا	تمثيلية	٤٠٤
٧٨٦	ســـريع إلـــى أكرومـــةٍ وحميـــةٍ	فلـو رافقتـه الـريح قالـت لـه رفقـا	مكنية	٤٠٤
٧٨٧	ولكـــن أراك الحـــزم أن ورودهـــا	دم المـارق الغـاوي لهيبتهـا أبقـا	مكنية	٤٠٦
٧٨٨	خليـل أميـر المـؤمنين بـك اعتلـى	مقالي وقدماً كان كالحرض الملقا	مكنية	٤٠٨
٧٨٩	ولازلـــت مـــاكر الجديـــدان ســـاحباً	ملابس من فخر لغيرك ما حقا	مكنية	٤٠٩
٧٩٠	حـــاز الســعادة مـــن يقســـم عيشـــه	قســمين بــين صـــبوحه وغبوقـــه	مكنية	٤١٠
٧٩١	فليســـأل المـــال الـــذي لـــج الـــورى	فـي جمعـه ولججـت فـي تفريقـه	مكنية	٤١٠
٧٩٢	ولتسـأل الخيـل التـي ذيـدت ضـحى	بـالطعن عن سعة المكر وضيقه	مكنية	٤١٠
٧٩٣	وكـذاك يفعـل فيـك فـاعزم عزمـة	تجلـو ظـلام الإفـك بعـد غسـوقه	مكنية	٤١٢
٧٩٤	فليطلبـــوا للضـــيم جنبـــاً لينـــاً	حاشـــك ممـــا أملـــوا حاشـــاكا	مكنية	٤١٦
٧٩٥	ولييأســـوا النصـــر العزيـــز فإنـــه	لـك دونهـم مـذ سـار تحـت لواكـا	مكنية	٤١٦
٧٩٦	فلأجـــل ذا مـــدوا إليـــك رقـــابهم	يرجـون أن ترضـى ومـا أولاكـا	مكنية	٤١٧
٧٩٧	عـــز لـــه غنـــت الحـــوادث عنـــوة	وســـعادة تســـتخدم الأفلاكـــا	مكنية	٤١٨

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٧٩٨	عـدد كسـا الجـيش المؤيـد بعضـها	عـزاً وكـرّم بعضـها مغناكـا	مكنية	٤١٨
٧٩٩	يعـدو الزمـان ولا يصـيبك ريبـه	فيـرد طرفـاً عـن ذراك كلـيلا	مكنية	٤٢٠
٨٠٠	يثنـي عيـون الحاسـدين كليلـة	ويـرى حـزون المكرمـات سـهولا	مكنية	٤٢١
٨٠١	فسـفيتهم وهـم جبـال بعزمـه	صـدقت كمـا سـفت الريـاح نسـيلا	مكنية	٤٢٤
٨٠٢	فلتحـذز الهمـم المذالـة فـي الثـرى	هممـاً تجـر علـى السـماء ذيـولا	مكنية	٤٢٤
٨٠٣	وملابـس لبسـت بـك الفخـر الـذي	لا تسـتطيع لـه العـدى تبـديلا	مكنية	٤٢٥
٨٠٤	إمطاكـه المـوفى علـى آبائـه	ورعـا وكـم علـت الفـروع أصـولا	تمثيلية	٤٢٥
٨٠٥	ومضـيئة كسـت النـدى بضـوئها	والحاضـرين بـه حريقـاً مشـعلا	مكنية	٤٢٨
٨٠٦	أو أجلسـوك علـى مـراتبهم فمـن	أعلتـه همتـه إلـى شـرفٍ عـلا	تمثيلية	٤٣١
٨٠٧	بشـر تكفـل بـالغنى إيماضـه	مـا كـل بـرق الـذهاب كفيـل	تمثيلية	٤٣٦
٨٠٨	أتخـونكم عنـد اللقـاء صـوارم	وتخـونكم بعـد الفـرار عقـول	مكنية	٤٣٩
٨٠٩	لمـا اشـتكت خيـل الـوغى مـن بعـدها	إدمـان ركضـك والكـلام صـهيل	مكنية	٤٤٠
٨١٠	شـقر لـو أن الليـل ألـبس قمصـها	أو خالطتـه لعـاد وهـو أصـيل	مكنية	٤٤٠
٨١١	إنـا نصـول علـى الخطـوب بـأنعم	منهـا بأيـدينا قنـىً ونصـول	مكنية	٤٤٢
٨١٢	تضـحى سـيوفك للـبلاد مفاتحـاً	فـإذا فتحـت جعلتهـا أقفـالا	مكنية	٤٤٢
٨١٣	ذلـت لهيبتـك الملـوك ولـم تـزل	كـل الوحـوش تخـوّف الرئبـالا	تمثيلية	٤٤٧
٨١٤	ولـذاك أشـرف فـي النفـوس ولـم يـزل	رمضـان يفضـل دائمـاً شـوالا	تمثيلية	٤٤٩
٨١٥	فـذاك شـهاب مصـطفى الملـك زنـده	وبالغصن قدماً يعرف الرائد الحملا	تمثيلية	٤٥١
٨١٦	فـإن أتـى حسـن مـن فعـل بعضـهم	فقد يصح وقـوع السعد عـن زحـل	تمثيلية	٤٥٢

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٨١٧	ألفـــى الـــوزارة لـــم تســـند إلـــى وزرٍ	يوماً ولم يخل طرف العين من خلل	تمثيلية	٤٥٣
٨١٨	فـــلا تلمـــه إذا لـــم يشـــك علتـــه	فالميـت لا يتشـكى حـادث العلـل	تمثيلية	٤٥٤
٨١٩	فـأنعم بتخفيـف مـا أسديت مـن نعم	بكثـرة النـور يعشـى نـاظر المقـل	تمثيلية	٤٥٥
٨٢٠	واســتبق مهجـة عبـدٍ رحـت مالكـه	فـرب حتـف جنـاه كثـرة الجـذل	تمثيلية	٤٥٥
٨٢١	وإذا حـــاربوا رأيـــت قلـــوب الأ	ســدقد أودعــت صــور الرجــال	مكنية	٤٦٠
٨٢٢	وقـــديماً عـــرفتم مـــذ ملكـــتم	أن يفـوق المتلـو فضـل التـالي	تمثيلية	٤٦١
٨٢٣	وهربـــت مـــن شـــظف المعـــا	ش إلـــى التـــنعم والربيلـــة	مكنية	٤٧٠
٨٢٤	أظلتـــه نوائـــب لـــم تتـــبهم	فقارعهـــا بـــرأي غيـــر فائـــل	مكنية	٤٧٥
٨٢٥	همـــام خـــوّف الأيـــام حتـــى	ســعت أيامهـــا فيمـــا يحـــاول	مكنية	٤٧٦
٨٢٦	أبـــى الـــدهر إلا أن تقـــول وتفعـــلا	لتصفح عن جرم الزمان الذي خلا	مكنية	٤٧٩
٨٢٧	تكـدر مـاء العـيش لحظـة نـاظر	فلمـا حويـت الملـك عـاود سلسـلا	تصريحية	٤٧٩
٨٢٨	بـــدولتك ازداد الزمـــان نضـــارة	فلا برحت ستراً على الدهر مسبلا	مكنية	٤٨٤
٨٢٩	بـــد كلمـــا فتكـــت بالنضـــا	ر قـــال الرجـــاء لهـــا لا شـــلل	مكنية	٤٨٧
٨٣٠	منيـــع الجنـــاب إذ الـــدهر صـــال	سـريع الجـواب إذا السـيف صـل	مكنية	٤٨٧
٨٣١	عرفـــت بـــه وكـــذاك الأســـو	د بـــالحول تفعـــل لا بالحيـــل	تمثيلية	٤٨٩
٨٣٢	ولـــو أقلـــع الخـــوف عنـــه اهتـــدى	ولكنـــه زاد رعبـــاً فضـــل	مكنية	٤٩٠
٨٣٣	وغمـــرت المســـيئ جـــوداً فقلنـــا	مســـتقيلاً أتـــاه أو مســـتنيلا	مكنية	٤٩٥
٨٣٤	وعلـــو بـــأن جعلـــوا الســـؤال وســـيلة	ونـــداك منهمـــر بغيـــر ســـؤال	مكنية	٥٠١
٨٣٥	إلاّ اهتـدوا بـك فـي المكـارم مثلمـا	هـدي الـورى بأبيـك بعـد ضـلال	مكنية	٥٠٥

م	البيت الذي به الاستعارة		نوعها	ص
٨٣٦	لقـــد أحلـــك إذ آخـــاك منزلـــة	لا المشـتري طـامع فيهـا ولا زحـل	مكنية	٥١٠
٨٣٧	أعيـذ مجـدك مـن عـين الكمـال فكـم	أصـابت العـين أملاكـاً ومـا كملـوا	مكنية	٥١٥
٨٣٨	إذا نـــزل الرجـــاء بهـــم أزالـــوا	عســى مــن قــولهم ونفــوا لعــلا	مكنية	٥٢٥
٨٣٩	وعــزم أبــي فــي الخطــب إلا توقـداً	وسـعي أبـى فـي الفخـر إلا تـوغلا	مكنية	٥٣٥
٨٤٠	ومناقـــب أعيـــا الأعـــادي كتمهـــا	والشـمس أظهـر أن تسـير وتكتمـا	تمثيلية	٥٤٠
٨٤١	أبشـــر بســبقك مـــن تقـــوم موقنـــا	إن الفضـــائل لا العصـــور تقـــدم	تمثيلية	٥٥٠
٨٤٢	وقـد صـار طيـر الأمـن فيهـا مغـرداً	وكانت لطير الذل والخوف مجثما	مكنية	٥٦٠
٨٤٣	جليــت ظلــم النائبــات كمــا جــلا	ضــوء الغزالــة جـنح ليـل مظلـم	مكنية	٥٧٠
٨٤٤	لا راعـــت الأيـــام مـــن بفنائـــه	كثـر الفقيـر وعصـمة المستعصـم	مكنية	٥٧٥
٨٤٥	رأيٌ وعـــزمٌ مضـــى حـــداهما فنبـــا	حـد الخطـوب التـي قارعتهـا بهمـا	مكنية	٥٨٠
٨٤٦	خصـــتك بـــالخطر العظـــيم مناقـــب	تســـتغرق الإجـــلال والإعظامـــا	مكنية	٥٩٠
٨٤٧	ســـهرت لكـــي تتـــيمهم وقـــدماً	تــولى الأمــر مــن ســهروا ونامــا	تمثيلية	٥٩٥
٨٤٨	قلــوب فــاض ســيل اليــأس فيهــا	وتـــأبى نارهـــا إلا اضـــطراما	مكنية	٥٩٨
٨٤٩	ولمـــا رأيـــت الخيـــر عـــز مرامـــه	رفضـت التـأني وأطرحـت التلومـا	مكنية	٦٠٠

الكناية

الكناية من فنون التصوير البياني وأساليب التعبير الفني عن المعاني، وهي في اللغة: أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وفي الاصطلاح: لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى.

جاء في القاموس المحيط: "الكناية مصدر للفعل (كنيت، أو كنوت)، تقول كنيت بكذا عن كذا: تكلمت بما تستدل عليه، أو تكلمت بشيء وأردت غيره"[١]

ويعرفها شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني بقوله: "الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ويومئ إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طول القامة، و(كثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي امرأة (نؤوم الضحى) المراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها. فقد أرادوا – في هذا كله كما ترى – معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان، أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد، وإذا كثر القرى كثر الرماد، وإذا كانت المرأة لها من يكفيها أمرها ردف ذلك أن تنام إلى الضحى"[٢]

ومن هنا فإن الكناية تجمل معنى من الخفاء والغموض، ولكنه ليس الغموض المؤدي إلى العمى والضبابية، ولكنه خفاء يجعل المتلقي يعمل عقله وفكره حتى يصل إلى عمق الصورة، وهذا ما يوضحه بدوي طبانة بقوله: "الوضوح المنشود في الأدب ليس هو ذلك الوضوح الذي يمكن أن يؤدي بالكلام لأن يوصف بالابتذال بأن يجعل الكلام في متناول جميع الناس من حيث القدرة عليه، ومن حيث القدرة التي تميزه من صنوف التعبير ومحاولة الإخفاء فيما نحن فيه إنما هي من مظاهر تلك الفنية لأن الأديب استطاع أن يتحاشى ما لا ينبغي أن يكون من مثله، فإن أمام الأدباء طرقاً كثيرة يستطيعون منها النفاد إلى غاياتهم"[١]

---

(١) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٧١٣

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٦٦

ثم يعود الناقد نفسه قائلاً: "وحينئذ يكون الإخفاء والستر حسنة من حسنات الكلام، أو حسنة من حسنات الأديب ٠٠٠ ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف"(٢)

يقول ابن حيوس:

فتيـــــةٌ قـــد قطعـــوا الدهـــ	**رَ اغتباقـــــاً واصــــطباحا**
يحملــــــون الـــــراحَ بــــالرا	**حِ غُــــــدُوّاً ورواحــــــاً**
وإذا مـــــا سُـــــئلوا الجُـــــو	**دَ غـــدا المـــالُ مُباحــــا**
وإذا قيـــــل اركبـــــوا قــــد	**غَلَـــبَ الجِـــدُّ المُزاحـــا**
جعلــــوا الكاســـــاتِ بِيضـــاً	**والريـــــاحينَ رِماحــــــا** (٣)

فالشاعر – في معرض مدحه – يصف هؤلاء الشباب بأن لهم خبرات عريضة (قطعوا الدهر)، وبأنهم يشربون الخمر ويعبون من متع الحياة (اغتباقاً واصطباحا)، و(غدواً ورواحاً)، وهم أجواد كرام (غدا المال مباحا)، وعند الشدائد يغلب جدهم مزاحهم (غلب الجد المزاحا)٠

إذن فالكناية أسلوب من التعبير مبنى على إيجاز العبارة وإدماج أجزائها، وإجادة التعبير بالكناية تدل على قدرة الشاعر في صياغة معانيه بأسلوب رفيع، وعبارة موجزة دالة وموحية

ويبين أحد النقاد طبيعة الكناية بقوله: "الكناية صورة قائمة على الحيوية التصورية فهناك أولاً المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غوراً فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف"(١)

والكناية من أهم الوسائل الإشارية في بناء الصورة الشعرية، تتجسد في الصورة من خلال بنيتين: إحداهما بنية تركيبية، تعتمد على دلالات متعددة، يتعلق بعضها ببعض

---

(١) بدوي طبانة، علم البيان، ص ٢٢٠
(٢) بدوي طبانة، المرجع السابق، ص ٢٢١
(٣) الديوان، ص ١٣٦
(١) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٤١

بعلائق نحوية ليتكون منها عبارات تركيبية تفضي إلى معنى الكناية، وتعرب عن حركة النظام الأسلوبي الذي اتبعه وسار عليه الشاعر.

ويبين أحد النقاد أن الكناية ليست أقل بلاغة من الاستعارة "الكناية لون من ألوان الخيال ووسيلة من وسائله الخصبة لا تقل عن الاستعارة في الأثر النفسي"(٢)

ويؤكد ناقد آخر على بلاغة الكناية بقوله: "والتعبير الكنائي أبلغ في الدلالة؛ إذ ينفذ إلى صميم المجتمع الذي يعيشه الشاعر ويستمد صوره من قيم المجتمع وعاداته، ولهذا فالكناية تتطلب فهم المجتمع والحياة التي عايشها الشاعر، واللغة التي تكلم بها لتفسر بشكل صحيح، وقد تكون الكناية قريبة واضحة، أو بعيدة غامضة، والنقاد القدامى يفضلون الأولى"(٣)

والشاعر يلجأ للخيال عندما تضيق العبارات بمدلولاتها الحقيقية عما يريد، "وأمام ذلك يلجأ الأديب إلى استخدام المجاز، وفي الكناية مدلولان: مدلول أول ويمثله المعنى المراد التعبير عنه، ومدلول ثان يظهر من خلاله المعنى الأول في صورة حسية، مع جواز إرادة المتكلم للمعنى الأول، فعندما نقول: فلان كسر شوكة فلان، فقد نريد ذلك المعنى مباشرة، وهذا قليل، وغالباً ما نريد المعنى الثاني وهو إذلاله أو إهانته مثلاً، ولعل هذا ما عناه البلاغيون بقولهم: إن الكناية تعطي المعنى مصحوباً بالدليل عليه"(٤)

يقول ابن حيوس:

وإذا عزمتَ على اجتياحِ قبيلةٍ ... كثُرَ اليتيمُ بحيِّها والأيِّمُ
يَخشى عواديك الهزبرُ بغيلِهِ ... ويخافُهَا تحت الترابِ الأرقمُ (١)

فالشاعر – من خلال مديحه لأمير الجيوش الدزبري – يوضح أنه يرهب أعداءه وينشر الرعب في قلوبهم، فإذا عزم الممدوح على غزو قبيلة، فإن القتل يكثر فيهم، ولكن الشاعر لم

---

(٢) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ٢٠٩
(٣) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص٦٩
(٤) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ١٧٧

(١) الديوان، ص ٥٥٠
(٢) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ٢٠٩
(٣) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٥٩
(٤) عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص ١٥٩
(٥) الديوان، ص ٥٧٣

يقل ذلك صراحة، وإنما كنى عن كثرة قتلاهم بأن كثر فيهم الأيتام، والأرامل، وكذلك فإن ممدوحه شجاع مقدام، والدليل أن الأسد تخشاه في غيلها، بل إن الحيات الرقم ليرهبون هذا البطل الصمصام، وتلك المزية الكبرى للكناية "أنها تجسم المعنى المجرد، وتبرزه في صورة محسة تتخذ عناصرها من مقومات الطبيعة ومظاهر الحياة التي لا تفارق الإنسان على وجه الأرض، وهذا ما يمنحها الخلود"(٢)

ويقسم البلاغيون الكناية إلى ثلاثة أقسام، فمنها: **الكناية عن صفة**، ويعرفها بعضهم بقوله: "هي الكناية التي تُطلب بها نفس الصفة"(٣)

ويوضح أحد النقاد أن المقصود بالصفة هنا "الصفة المعنوية كالجود والكرم والشجاعة وأمثالها لا النعت"(٤)

يقول ابن حيوس في مدح شرف الدولة مسلم بن قريش العقيلي:

قللـــتمُ عـــدد العـــدى بقواضـــبٍ   كثَّـــرن أزوادَ النســـور الحـــوَّمِ

مِـــن مرهَفَـــاتٍ لـــم تـــزلْ أيمـــانُكُم   أنصـــارَها فـــي كُـــلِّ يـــومٍ أيْـــوَمِ

مـا عاينتهـا التركُ تحكـم فـي الطُّلـى   حتـى تولـت طائشـات الأسـهمِ (٥)

فشجاعة الجيش تتجلى وقت احتدام القتال، وقد أعمل المسلمون في أعدائهم القتل فقلَّ عددهم، وقلة العدد كناية عن صفة وهي استحرار القتل فيهم، وكذلك ما الذي يوحي به كثرة طعام النسور المحلقة فوق الجيش؟ إنها كناية عن صفة ألا وهي كثرة قتلى العدو مما جعل طعام النسور كثيراً، ولعلنا لا ننسى أن هذه الصورة مأخوذة من قول النابغة الذبياني المشهور في مدح الغساسنة، والذي كان فيه ابن عذرته، لا أبا بجدته:

إذا مـا غـزَوا بـالجيشِ حلَّـقَ فـوقهم   عصـائبُ طيـرٍ تهتـدي بعصـائبِ

ولجيش ممدوحه سيوف مرهفة لو عاينها الأتراك – وهم أرباب القتال – وهي تقطع الرقاب لطاشت سهامهم، وهذه كناية عن صفة، وهي قوتهم وشجاعتهم ودقة ضرباتهم القاتلة.

فالشاعر في الصور الكنائية السابقة يعرض معانيه غير مصرح بها، وإنما فيها الخفاء الفني الذي يترك مساحة للمتلقي ليعمل ذهنه، وذلك لأن "شكل الجملة التي تتخذه الكناية في

التعبيـر يجعـل المعنـى الثـاني المكنـى عنـه مختفيـاً وراء الصـورة لا نصـل إليـه إلا مـن خلالها،وكل تعبير من خلال الصورة هو بحد ذاته أبلغ وأجمل من التعبير المباشر، فالفن هو في الوسيلة التي نعبر بها عن المعنى، وليس في المعنى ذاته"[١]

ويقول الشاعر مبيناً عجزه عن أن يوفي ممدوحه حقه:

والحمـد عنـك مقصـرٌ مـع أننـي لم أُبقِ في قوس المحامدِ مَنزعا[٢]

فمع أن الشاعر بذل قصارى جهده، إلا أنه يرى نفسه مقصراً في حصر آلاء الممدوح، وهو في سبيل بيان بذله لكامل جهده كنى عن ذلك بقوله: (لم أُبق في قوس المحامد منزعا) وهي كناية عن صفة، وهي بذل غاية الجهد.

إن علاقة الاستبدال في الكناية، وهي العلاقة التي تسمح لها دائماً بأن تكون أبلغ من التصريح لأنها تثبت المعنى وتقرر إثباته، لا عن طريق زيادة المعنى، بل عن طريق زيادة إثباته، وهذا عين ما عناه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "إن الكناية أبلغ من التصريح، إنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأشد، فليست المزية في قولهم (جم الرماد) أنه دلَّ على قرى أكثر، بل إنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجاباً هو أشد، وادعيته دعوى أنت بها أنطق وبصحبتها أوثق"[١]

ويتحدث البلاغيون عن نوع آخر من الكناية، ألا وهو: **الكناية عن موصوف**، وتكون "عندما يكون المكنى عنه اسماً موصوفاً"[٢]

---

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٦٨
(٢) الديوان، ص ٣٣٧

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٧١
(٢) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٦٤
(٣) حفني شرف، الصور البيانية، ص ٢٢٣
(٤) الديوان، ص ١٧٠
(٥) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٦١
(٦) الديوان، ص ١٥
(٧) حفني شرف، الصور البيانية، ص ٢٢٥

ويعرفها البلاغيون بقولهم: "هي التي لاُ يراد بها صفة ولا نسبة، بل موصوف"(٣)

فالصورة الكنائية هنا لا تنبئ عن صفة، وإنما عن صاحب الصفة لأن الشاعر يصرح بالصفة في التركيب الكنائي، ولكنه يقصر الموصوف، يقول ابن حيوس:

إذا خصَّـــه خيـــرُ الأنـــامِ بنعمـــةٍ لـم يَحبُهـا كهـلاً ولا مولـودا (٤)

فعندما يمدح الشاعر أمير الجيوش أنوشتكين الدزبري والي دمشق، فإنه لم يصرح باسمه، وإنما ذكر صفة من صفاته (خير الأنام) وعلينا أن نستنتج الموصوف أي صاحب تلك الصفة، وتلك هي الكناية عن موصوف، وهي التي "يُصرح فيها بالصفة وبالنسبة ولا يُصرح فيها بالموصوف"(٥)

ويقول الشاعر:

تُـــذكي مصـــابيح الظـــلامِ عُلالـــةً أبـداً ومـا يجلـوه كـابنِ ذُكـاءِ (٦)

فالشاعر يبين منزلة ممدوحه العالية، فيعقد مقارنة بين النور المنبعث من النجوم ليلاً، وهو ضوء خافت، وبين النور والضوء الذين ينشرهما الصبح، فيكني عن الصبح بذكر صفة له وهي (ابن ذُكاء) أي ابن الشمس الذي يحمل معه النور والأمل.

وفي هذا القسم من الكناية يشترط البلاغيون وجود "علاقة (قرينة) بين الصفة المذكورة في الصورة وبين المكني عنه تكون من أقرب لوازمه"(٧)

وأما **الكناية عن نسبة** فيسميها بعض البلاغيين: "الكناية التي يُطلب بها تخصيص الصفة بالموصوف، أو التي يُراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه"(١)

ففي هذا اللون من ألوان الكناية ننسب صفة من الصفات، ولكن ليس للشخص نفسه، ولكن إلى شيء متصل به، فعندما نقول: العفة في ثوب الفتاة، فنحن نسبنا الصفة (العفة) إلى شيء متصل بالموصوف (ثوب)، وضابطها "أن يصرح بالصفة والموصوف ولا يصرح بالنسبة الموجودة مع أنها هي المرادة"(٢)

---

(١) حفني شرف، المرجع السابق، ص ٢٢٨
(٢) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٦٢
(٣) الديوان، ص ٦٦٥
(٤) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٣٠٧
(٥) الديوان، ص ٣٥٢

يقول ابن حيوس:

ويــا ليثــاً حَمَــى الآفــاقَ طُــراً ... ومنــعُ الليـثِ لا يُخطـي العرينـا

ليالينـــا بِظِــلِّ عُــلاك بِــيضٌ ... وكانــت قبلـك الأيـامُ جُونـا [٣]

فأثناء مديح الشاعر يصور ممدوحه ليثاً يحمي الآفاق جميعها، في حين تكتفي الأُسْدُ بحماية عرينها، ولقد كانت أيامهم سوداء معتمة قبله، وأصبحت به بيضاء مشرقة، وإذا نظرنا إلى البيت الثاني، فإن الشاعر لم يقل ليالينا بك بيضاء، إنما ألزم الوصف إلى شيء متعلق بالموصوف، وهو (الظل)، ليؤكد نسبة الفضل إليه.

يقول عبد القاهر الجرجاني:"إنهم يرومون وصف الرجل ومدحه، وإثبات معنى من المعاني الشريفة، فيدعون التصريح بذلك، ويكنون عن جعلها فيه بجعلها في شيء يشتمل عليه، ويلتبس به"[٤]

ويقول الشاعر:

أدنــى الرجــاءُ إليـكَ مَـنْ لـمْ يدنِــهِ ... وطـنٌ لقـدْ نــادى نـداكَ فأسـمعا

وأرى ارتياحَــكَ ضــامناً إيمــانَ مَــنْ ... دَهَتِ الخُطوبُ فأمَّ دارَكَ مُهطعا[٥]

وههنا لم يقل الشاعر إن الراغبين في عطائه وكرمه قصدوه مباشرة، بل قال (فأمَّ دارك)، لينسب الفضل والكرم إليه، فهو صرح بالصفة في شيء متعلق بالممدوح (الدار).

ويوضح أحد النقاد بلاغة الكناية عن نسبة بقوله: "إن الكناية عن نسبة هي القسم الوحيد في الكناية الذي يظهر فيه الانحراف عن التركيب .. حيث لا يبدو منطقياً أن تكون هذه الصفات المعنوية في قبة ضُربت على ابن الحشرج، فالانحراف في التعبير يؤدي بالضرورة إلى التفتيش عن دلالة جديدة تُزيل هذا الانحراف"[١]

---

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٦٥، وذلك أثناء تعليقه على قول الشاعر:

إن السماحة والمروءة والندى ... في قبة ضربت على ابن الحشرج

(٢) بدوي طبانة، علم البيان، ص ٢٥١

(٣) الديوان، ص ٤٢٣

(٤) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، د.ت، ص ١٩٥

وقد تزداد الصورة الكنائية انحرافاً ومفارقة، وعندئذٍ يسميها البلاغيون **(تعريضاً)**، والتعريض هو "ما أُشير به إلى غير المعنى بدلالة السياق سواء أكان المعنى حقيقة أو مجازاً أو كناية"[٢]

فالصورة التعريضية يُشار بها إلى غير المعنى المصرح به، ولكنَّ لها مدلولاً آخر نستطيع التعرف عليه والوصول إليه عن طريق السياق.

يقول الشاعر، وهو يعرض بالفاطميين وعقيدتهم:

ولكَ الأدلةُ أُضِحتْ حتى رأى — إثباتَ فضلِكَ مَنْ رأى التعطيلا

عُزُّوا بأن شرقتَ عنهم مذهباً — في الرأي ما عرفوا له تأويلا [٣]

فابن حيوس "يعرض بالفاطميين وأنهم يدعون إلى تعطيل إرادة الله وإنفاذ إرادة الأئمة، كما يدعون دعوة واسعة إلى التأويل في القرآن الكريم حسب عقيدتهم وأهوائهم، وكأنه يريد أن يعلن تبرؤه منهم وأنهم ضالون مضلون"[٤]

ويبين أحد النقاد طبيعة العريض بقوله: "وموقع التعريض يكون في الجمل المترادفة والألفاظ المتراكبة، ولا يرد في الكلمة المفردة بحال، والسر في ذلك أن دلالته على ما يدل عليه لم يكن من جهة الحقيقة ولا من جهة المجاز، فلا يجوز وروده في الألفاظ المفردة والمركبة كما جاز في الحقائق، وكما جاز في المجازات ودودهما معاً كالاستعارة والكناية، فإنهما واردان في الأمرين جميعاً، وإنما دلالة التعريض كانت من جهة القرينة والتلويح والإشارة، وهذا لا يُستقل به اللفظ المفرد، ولكنه إنما ينشأ من جهة التركيب، فلهذا كان مختصاً بالوقوع فيه"[١]

ولقد كان ابن حيوس ينحاز لمن يمدحه من الأمراء والوزراء والولاة لدرجة أنه كان يفضل الترك على العرب لأن ممدوحه أنوشتكين الدزبري كان تركي الأصل، ولكنه في أواخر حياته حين طغى سيل الأتراك على بلاد العرب – وبخاصة العراق والشام – ومعهم السلاجقة، فإنه عاد – على استحياء – ليذكر بأمجاد العرب وعزة مجدهم، وفي إحدى قصائده يمدح الوزير اليازوري، ويستنهضه لمقاومة وطرد طغرل بك السلجوقي يقول:

---

(١) بدوي طبانة، المرجع السابق، ص ٢٥٢

(٢) الديوان، ص ٤٠٥

(٣) الديوان، ص ٥٧٠

وقد دبَّ من أقصى المشارق حيَّةٌ لها لـدغاتٌ لا تُـداوى ولا تُرقى
فطبَّـقَ تلـك الأرضَ ظُلمـاً ظلمـةً فكن فَلَقاً يجلو دجوجيَّه فَلْقا (٢)

فابن حيوس تستيقظ – أخيراً – عصبيته العربية، فيعرض بطغرل بك السلجوقي ويصفه بـ (الحية)، وهي حية رقطاء لها سم رعاف، وليس، ومن مثل ذلك قوله يعرض أيضاً بالترك والسلاجقة:

فـي يـومِ قـارٍ رايـةٌ لـكَ فهَّمَـتْ من قـادة الأتـراكِ مَن لـم يفهـمِ
قللـتمُ عـدد العـدى بقواضـبٍ كثَّـرنَ أزوادَ النسـورِ الحُـوَّمِ
مـن مرهفـاتٍ لـم تـزلْ أيمـانكُمْ أنصـارَهَا فـي كـل يـومٍ أَوْمِ
ما عاينتها التركُ تحكم في الطلى حتـى تولـتْ طائشـاتِ الأسـهمِ
مـن نابـذٍ لسـلاحه فـات الـردى سـبْقاً ومِـنْ مسـتلئمٍ مستسـلمِ
فخصصـتَ بـالإذلالِ كـلَّ مُقلـنسٍ وعممـتَ بـالإعزاز كـلَّ مُعمَّـمِ
وغـداً سـتُخلي الشـامَ مـنهم مثلمـا أخلتْ خُزاعةُ مكةً من جُرهمِ (٣)

فهو يشير إلى الانتصار على أعداء العرب من الترك والسلاجقة، ولكنه لا يذكر المعنى صراحة،وإنما يعرض بهم، ويشير إلى ذلك، والمتعة كلها في التلميح لا التصريح، يقول مالارميه: "أن نسمي الشيء باسمه يعني ذلك حذف ثلاثة أرباع نشوة القصيدة، هذه النشوة التي تقوم على غبطة الاكتشاف شيئاً فشيئاً، والإيحاء، وهذا هو الحلم كله"(١)

قصيدة كأنموذج للكناية

نوع ابن حيوس من قصائده بتنوع ممدوحيه فمن الولاة إلى الوزراء إلى الأمراء من المرادسيين وغيرهم، كانت انتقالات ابن حيوس في ممدوحيه، ومن قصيدة له في مدح الوزير أبا محمد الحسن بن علي بن عبد الرحمن اليازوري، وقد بعث بهما من دمشق إلى القاهرة وقد جاءت قصائده في مديح وزراء مصر في المرحلة الوسطى من حياته فيها استواء

---

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٦٨

ورصانة أكثر من تلك التي صاغها في الشام في أيام شبابه[1] وفي هذه القصيدة[2] يقول ابن حيوس:

سبقت ففز بعظيم الخطر ودع لعداك المنى والخطر

فدتك ملوك علت بالجدود وأعلاك مجدك لما ظهر

فقوله: "سبقت ففز بعظيم الخطر..." كلام موجه إلى الممدوح وهو الوزير اليازوري "عظيم الخطر..." كناية عن الوزارة التي حظي بها، ففيها الكثير من المخاطر، وهو يشير في البيت الثاني إلى تعظيم الملوك لهذا الوزير، فقد كانت الملوك تعظم الوزير وترفع من شأنه، وإنه ارتقى هذا المرتقى لأنه أهل له ولم يعتمد على الآباء والأجداد إنما أعلا مكانه ومجده بعمله وسعة إدراكه وسيفه.

ونرى الشاعر يعقد مقارنة بين هذا الممدوح وبين سواه من المعاصرين له، ويظهر ذلك من بداية قصيدته وتظهر أكثر في البيت الثاني، وأيضاً في قوله:

بطاء إذا سئلوا نجدة أقام مقام النهوض العذر

غدا المال محتقباً عندهم وعندك لما يزل محتقر

فراهب عدواهم لا يساء وطالب جدواهم لا يسر

فقوله: "أقام مقام النهوض العذر" كناية عن تخاذلهم وجبنهم، حتى أنهم يخلقون أعذاراً لعدم قيامهم بنجدةٍ من طلب منهم النجدة، وتلحظ التقديم والتأخير في قوله ذاك فقد تأخر الفاعل وهو "العذر" فأصله "أقام العذر مقام النهوض".

وأما البيت الثاني فهو كناية عن صفة الكرم التي يتمتع بها ممدوحه، والبيت الثالث كناية عن صفة الجبن وأيضاً صفة البخل التي تميز أعداء ممدوحه، أما قوله:

لقد حظر الله هذا الجلال على من مضى وعلى من غبر

أتقعد عن مرتقاه النجو م عجزاً ويطمع فيه البشر

ويبغي تناوله الحاسدون على ما بأبواعهم(*) من قصر

---

(٢) بتصرف، محمد زغلول سلام، ص ٢٥٢.

(٣) الديوان ص ٢٣٤.

(*) **البوع**: نهاية الأصبع، ويعرف به طول الإصبع.

فتلحظ الكناية في كل بيت من الأبيات الثلاثة، وهي كناية عن هذه المكانة التي وصل إليها ممدوحه وهي صعوده لمنصب الوزير، ويظهر ذلك من خلال قوله في البيت الأول: "لقد حظر الله هذا الجلال" وهي كناية عن صفة منصب الوزارة، أي لقد منع الله هذه المكانة وهذه المنزلة عن كل الناس ما عدا هذا الوزير، وأيضاً من خلال قوله في البيت الثاني: "أتقعد عن مرتقاه النجوم..." فعنده حتى النجوم لم تستطع الوصول إلى هذه المكانة العالية "منصب الوزارة" وهي أيضاً كناية عنها، وكذلك من خلال قوله في البيت الثالث: "ويبغي تناوله الحاسدون..." كناية أيضاً على هذا المنصب وهو منصب الوزارة ومن هذه القصيدة أيضاً يقول:

وإنــــك مـــــن كيــــدهم آمــــن ... كمـــا أمـــن البـــاز كيـــد النغـــر

معـــالٍ بغـــوا حطهـــا فاعتلـــت ... ومجـــدٌ رجـــوا طيـــه فانتشـــر

وإن جحـــــدوه ولــــــن يقــــدروا ... فـــإن الإمـــام بـــه قـــد أقـــر

ففـــاه بوصـــفك مـــن لا يمـــين ... وخبـــر عـــن ســـؤدد مـــن خبـــر

ورقّـــاك فـــي قولـــه والفعـــال ... ذرى شـــرف لـــم ينلهـــا بشـــر

رأى الله متخـــــذاً فـــــي الـــورى ... خلـــيلاً فكنـــت الخليـــل الأبـــر

فقوله: "معالٍ بغوا حطها...." كناية عن محاولة أعداءه النيل من هذا الوزير، والتقليل من شأن هذا الوزير والوزارة، وكذلك قوله: "ومجد رجو طيه فانتشر" كناية عن انتشار صفة وأخلاق ممدوحه بين الناس.

أما قوله: "ففاه بوصفك..."كناية عن الشعراء المداح، فقد أعلى الشعراء مقامك بمدحهم وكذلك خبّر من رأى مقامك الآخرين، وكذلك قوله: "ورقّاك في قوله..."كناية عن الشعراء، وكذلك قوله:

علـــى ألســـن النـــاس طـــرّاً تقـــر ... بهـــا وعيـــون المعـــالي تقـــر

ووصـــف أهلـــك فـــوق الســـماء ... فخاطـــب وكاتـــب مـــن المســـتقر

تظهر قوة وشاعرية الشاعر في روعه وجمال صورته، فقد صور تلك المرتبة العالية بصورة جميلة ورائعة انبهر الناس بها فغدت ألسنتهم لا حديث لها إلاّ الوزير ومكانته حتى

جعل وصفهم له مكانة عالية فوق السماء، وقد استخدم أسلوب الالتفات ليزيد الصورة جمالاً فتوجه إليه مخاطباً "فخاطب وكاتب من المستقر" اكتب لهم وخاطبهم من ذلك المكان العالي الذي استقررت فيه فأصبح "مقر" فقوله هذا كناية أيضاً من ذلك المنصب وهو الوزارة، وكذلك قوله:

وكم لعداتك من عثرة	**ثقال ومن زلةٍ تغتفر**
لديك ولم يعملوا حيلة	**نجا الهرمزان بها من عمر**
لغيرك عند احتيال الرجال	**يدب الضراء ويمشي الخمر**
أزل ما بأعناقهم من صغى	**وما نجدودهم من صعر**
فما أمهل السم إلاّ ودب	**ولا أهمل الكلب إلاّ عقر**

ينوع ابن حيوس في صوره الجميلة، رغم أن هذا المقام ليس مقام إظهار الصور الجميلة وإبداع الشاعر إلاّ أن الصورة تنبئ عن نفسها وتوضحها، فقد وضح الشاعر أن ممدوحه يتمتع بصفات كثيرة منها تجاوزه عن بعض عثرات أعداءه رغم كثرة تلك العثرات التي لم يكلف أنفسهم عناء استخدام عقولهم حتى، أسوة بحيلة الهرمزان التي استخدمها للنجاة من الموت أثناء أسره من قبل عمر بن الخطابτ فقوله: "يدب الضراء ويمشي الخمر" كناية عن التخفي، فالضراء: الاستخفاء، يقال هو يمشي الضراء: إذا مشى مستخفياً في ما يواريه من الشجر، وكذلك الخمر "هو المشي مستتراً، وكذلك قوله: "أزل ما بأعناقهم من صغى" كناية عن التباهي وكذلك "وما بخدودهم من صعر" فهو التباهي والخيلاء.

أما قوله: "فما أمهل السم إلاّ ودب" فهو يستحث الممدوح بالسرعة في معالجة من تخاذل وتقاعس عنه وكذلك عجز البيت "ولا أهمل الكلب إلاّ عقر" أيضاً هو كناية عن طلب الحث والسرعة لمعالجة الأمر.

والشاعر بحجة دامغة وبالدليل من واقع المعاناة والتجربة التي علمها لهم الزمن أن السم إذا ترك ولم يعالج يسري في الجسم، وكذلك أن الكلب إذا أهمل استعدى وصار عاقراً لكل الناس، والشاعر باستخفافه بأعدائه يجعل فعل ممدوحه بأعدائه كأنه "معاتبه"، إذ يقول:

وعاتبهم بصليل التي	**تفرق بين الطلى والقصر**

فـــأوعظ مـــن زبـــر الأوليـــن لـدى الكفـر مطبوعـة مـن زبـر

وإن الـــذي شـــايع المرجفيـــ ـن أعمـى البصـيرة أعمـى النظـر

حمـى الحـق منـك منيـع الجـوار عزيـز النفيـر كـريم النـفر

شـجاع إذا مـا قضـى أو سـطا مطـاع إذا مـا نـهى أو أَمَـرْ

ففي البيت الأول كناية عن القتل وهو قوله: "تفرق بين الطلى والقصر"، أما قوله: "عزيز النفير" كناية عن حسن استعداده للحرب ووقت النفير في الحرب، وهو كناية عن موصوف وهو الممدوح، وكذلك كناية عن موصوف قوله: "كريم النفر".

وكذلك كناية عن موصوف قوله: "شجاع إذا ما قضى..." وكذلك "مطاع.." أيضاً كناية عن موصوف وهو الممدوح، وكذلك قوله:

غمـام ومـا هـدر الرعـد فـيه أرانـا دم المحـل يمضـي هـدر

كنـوز المعـالي لديـه تـزار وثـوب الثنـاء عليـه يـزر

وللمجـد راحاتـه واللغـوب وللحمـد روحـاتـه والبكـر

مضـاء لكـل عنيـد أبـار وسعـيٌ علـى كـل سـعيٍ أبـر

وتفعـل آلاؤه فـي المحـو ل فعـل عزائمهـا فـي الغـير

فقوله: "وتفعل آلاؤه في المحول" كناية عن كرمه وجوده أثناء الجفاف وأثناء الشدة وقوله: "فعل عزائمه في الغير" كناية عن قوة عزمه وشدته في الحرب، كذلك قوله:

فيـا علـم المجـد لمـا اسـتطال ويـا ناصـر الـدين لهـا انتهـر

فقوله: "فيا علم المجد" كناية عن موصوف وهو الممدوح، وكذلك قوله: "ويا ناصر الدين...." كناية عن موصوف وهو الممدوح، ومثل ذلك قوله أيضاً:

ويـا داعـي الجفلـى للغنـى إذا مـن دعـا للطعـام انتصـر

فقوله: "يا داعي الجفلى.." كناية عن موصوف وهو الممدوح إذا دعا للطعام فهو يدعو الكل ولا يختار وذلك دليل على الجود والكرم الذي يتمتع به الممدوح، وما ينطبق على هذا ينطبق على قوله:

ويـــا صـــاحب الســـير السائـــرا ت تتلـــى وتبقـــى بقـــاء الســـور

فقوله: "يا صاحب السير..." كناية عن موصوف وهو الممدوح، الذي تمتع بسيرة حسنة عرف بها لدى كل الناس حتى أنها بقت راسخة في ذهن البشرية كما تبقى السور ويظهر تأثره بالمذهب الفاطمي وهو المذهب الباطني، وذلك يظهر من خلال قوله:

رأى الله عـــدلك فـــي خلـــقه فأجـري علـى مـا تشـاء القـدر

والصورة الشعرية في هذه القصيدة ظاهرة من خلال الصورة الكنائية وكل تعبير عن الصورة الكنائية هنا هو توضيح للصورة الشعرية باعتبارها هي الإطار الذي يتشكل في أي قصيدة من خلال الأشكال البلاغية المختلفة، والصورة الكنائية تظهر أيضاً من خلال قوله:

فكـــل بهـــا مســـتهام الفـــؤاد قلـــيل الرقـــاد كثيـــر الســـهر

ف "كل بها مستهام الفؤاد.." كناية عن منصب الوزارة الذي ناله هذا الوزير، ويكني عن ابنيّ الممدوح بقوله:

يفوتـــان فيمـــا أفـــاد الثنـــا ء لمـــع البـــروق ولمـــح البصـــر

فقوله: "يفوتان...لمع البروق ولمح البصر" كناية عن ولديّ الممدوح وهما "خطير الملك وصفيّ الملك".

وكذلك قوله:

فهـــل مـــن مجيـــد يـــدانيهما إذ المجـــد عـــن ســـاعديه حســـر

فقوله: "يدانيهما..." كناية عن ابنيّ الممدوح، وهي كناية عن موصوف، أما قوله:

ومـــا أعـــرف الفقـــر حتـــى أقـــول علـــى أننـــي رب بيـــت الفـــقر

فهو كناية عن يسر حاله، ويدعي أنه لم يمدح أحداً بغية المال لأنه من أرباب النعمة والثراء وأنه لم يعرف الفقر، وكذلك يكني على من لازم الممدوح، إذ نراه يقول:

أخــو العـدم مـن ظـل يرجـو سـواك ورب الغنـــى مـــن إليـــك افتقـــر

فالملازم للممدوح والمصاحب له هو الغني وبذلك كنّى في قوله: "ورب الغنى من إليك افتقر" فهي كناية عن صفة الملازمة والمصاحبة للممدوح، وكذلك صدر البيت هو كناية عن الفقر للذي أراد غير مصاحبة الممدوح، إذا هو كناية عن صفة.

وللشاعر في هذه القصيدة أبيات غاية في الجمالي وهي أبيات ضمنها اعتذاره لعدم القدرة على السفر للممدوح بسبب عارض ألمّ به أقعده عن السفر وهي أبيات تدل على إرسال هذه القصيدة من الشام إلى مصر، وقد أبدع في تجميلها، وهي قوله:

وإن أقعـــدتني عنـــك الخطـــب	**فعنـــدي ثنـــاء يـــديم الســـفر**
وحـــض الســـقام علـــى ذا المقـــام	**مشـــير لعمـــرك لـــم يستثـــر**
رأى هجرتـــي فـــي الزمـــان البهـــيم	**وواصـــلني فـــي الزمـــان الأغـــر**
ولـــو أننـــي أســـتطيع النهـــوض	**حفظـــت ألوفـــاً وأضـــعت الخـــدر**
لقـد أظهـر الغـدر إذ غبـت عنـك	**زمـاني ولـو لـم أغـب مـا غـدر**
وإن أمهلتنـــــــي حتـــــــى أراك	**حـــوادثه فعليـــــها المـــــكر**

وبهذا الاعتذار يختتم قصيدته هذه، والكناية بينة من خلال قوله: "أقعدتني عنك الخطوب" وهي كناية عن صفة، وهي المرض، وأيضاً من خلال قوله: "فعندي ثناء يديم السفر" وهي كناية عن جمال وإبداع نظمه وشعره حتى أنه يسير في الناس وهو غير مقيم وهي كناية عن انتشار شعره على ألسن الناس، وهي كناية عن صفة.

وتظهر الكناية في البيت الذي بعده، وذلك من خلال قوله: "رأى هجرتي..." وهي كناية عن "السقام" وهي كناية عن صفة المرض، وجمال البيت يظهر بوضوح من خلال الصورة الكنائية، فهو يقول: إن المرض هجرني في أيام فقري وفي ذلك الزمن الذي كنت لا أملك فيه لقمة عيشي إلاّ بكدّ بالغ وجهد شديد، حتى أن الشاعر في ذلك الزمن وصفه وكنّى عنه "بالزمان البهيم" لكثرة تعبه وسواد أيامه ولياليه، فالبهيم شدة السواد، وكنّى عن هذا الزمن "بالزمن الأغر" وهو زمن ممدوحه هذا، وهي كناية عن صفة، وهي صفة رغد العيش وسعادته في دنياه.

وبالاعتذار ينهي الشاعر قصيدته واعداً ممدوحه متوعداً الزمن إذا شفاه من مرضه أنه سوف يكّر عليه منتقماً منه على فعله به وتعطيله على عدم السفر إلى مصر لملاقاة ممدوحه.

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور الكنائية عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:

أ – أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع الكناية	**عددها**	**نسبتها**
صفة	٧١	٥٥.٥ %
موصوف	٥٤	٤٢ %
نسبة	٣	٢.٥ %
المجموع	١٢٨	١٠٠ %

والمأخوذ من هذا الجدول ما يلي:

أولاً: قلة الصور المعتمدة على الكناية عند ابن حيوس؛ فعلى الرغم من ضخامة ديوانه إلا أن عدد الصور المعتمدة على الكناية بلغ مائة وثمانٍ وعشرين صورة.

ثانياً: غلب على صوره الكناية عن صفة، فبلغت نسبتها تقريباً ٥٥.٥ %، ثم تلتها الكناية عن موصوف بنسبة تقريبية بلغت ٤٢ %، وأخيراً الكناية عن نسبة والتي بلغت نسبتها ٢.٥ % من إجمالي صوره الكنائية.

ثالثاً: يعلل الباحث قلة صور الكناية عن نسبة في شعره بأن الشاعر لم يكن يتأنى في رسم صوره، وإنما طبعه يغلبه، والكناية عن نسبة – كما أوضحنا – هي أكثر أنواع الكناية مفارقة، ولذا تحتاج إلى جهد في بنائها.

ب – لجأ الشاعر إلى التعريض، وهو أكثر مفارقة من الكناية، إن كان ينبثق عنها، إلا أنه لم يكن مميزاً في صوره التعريضية؛ لأنه كان ذا نفس سمحة، ولم يكن هَّجاءً، ولا فاحشاً من ناحية، ومن ناحية أخرى لم يكن من أصحاب المواقف الحادة التي تتطلبها الصورة التعريضية، بل كان – كما يظهر في شعره – سمحاً لين الجانب.

ج – تتكرر صور الكناية عنده، وبخاصة الصور التي يمدح فيها الأمراء والقادة بأنهم أكثروا القتل، فتركوا أعداءهم، وقد كثر فيهم الأيتام والأرامل، ويرجع هذا – عند الباحث – إلى أن ابن حيوس لم يتقلب في فنون الشعر، وإنما يُعتبر ديوانه الضخم قصيدة مديح طويلة.

د – لم يلجأ الشاعر إلى الرمز في شعره، مع أن الرمز ملازم للشعر، فهو "لا ينفصل عن التجربة الشعرية، إنه مرتبط بها أشد الارتباط"(١)

وذلك لأنه كان شاعراً مادحاً يتكسب بشعره، وهو يريد أن يلاحق الأحداث التي تقع من ممدوحه، أو تقع له، فليس عنده صبر لأن يخرج طاقته الشعرية في رمز قديم فيستدعيه، أو يفرغ شحناته العاطفية في لفظ ما ويكرره في صوره، وذلك مع أن الرمز قد يكون "كناية قليلة الوسائط، خفية اللوازم، وهو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية".(٢)

وسوف يعرض الباحث في الصفحات التالية جدولاً بإحصاء صور ابن حيوس الكنائية:

م	البيت		نوع الكناية، كناية عن:	ص
١	عاذ بالصفح من أحب البقاء	واحتمى جاعل الخضوع وقاء	موصوف	٤
٢	سل منه سيفاً على غير الأ	يام واجتاب نثرة حصداء	صفة	٥
٣	وبعفو أنيل فاستملك الأحرار	عفواً واستنقذ الأسراء	نسبة	٥
٤	فأقم وادعاً فما نلت بالآ	راء تفني العدى وتبقي العداء	صفة	٥
٥	وعظتهم آياتك اللائى حطت	عن رجال الخلافة الأعباء	نسبة	٥
٦	في كماة تمشي البراح إلى الموت	إذا دبت الكماة الضراء	صفة	٦
٧	حين رأوا السيوف لم تغن شيئاً	أغمدوها وجردوا الآراء	موصوف	٦
٨	منّةٌ علمت ذوي البخل الجو	د وسنت للعادمين الوفاء	صفة	٧
٩	لو تيممت أرض خفان يوماً	لأحلت الزئير فيها عواء	صفة	٧

(١) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، ص ٤٠
(٢) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٧

م	البيت		نوع الكناية، كناية عن:	ص
١٠	خاب راجي العلو يا عضد الدولة	مـذ أحـرزت يـداك العـلاء	موصوف	٨
١١	يـا أميـر الجيـوش لا عـدمت مـ	نـك أميـراً يسـتخدم الأمـراء	موصوف	٨
١٢	توقـد النـار فـي الظـلام ولكـن	لـيس يجلـو الهزيـع كـابن ذكـاء	موصوف	٨
١٣	كـل يـوم تسـدي إلـيهم يـداً بيـ	ضـاء تلـوى بأزمـة سـوداء	صفة	١٠
١٤	فتجـاوز ركـوب جـرد المـذاكي	أنفـاً منـه وامـتط الجـوزاء	موصوف	١١
١٥	قد ملأت الأرض العريضة عدلاً	فمـلأ أهلهـا السـماء دعـاء	صفة	١٢
١٦	تلقى الفوارس منك في رهج الوغى	زيـد الفـوارس أو أبـا الصـهباء	موصوف	١٤
١٧	ذي همـةٍ عدويـة مـا روعـت	بعـدىً ولا باتـت علـى عـدواء	موصوف	١٤
١٨	تـذكى مصـابيح الظـلام علالـة	أبـداً ومـا يجلـوه كـابن ذكـاء	موصوف	١٥
١٩	يا محرز المجد موروثاً ومبتدعاً	وحـائز الفضـل مولـوداً ومكتسـبا	موصوف	٢٣
٢٠	يا بن الذين إذا شبت وغىً ملؤا	دروعهـم نجـدة واسـتفرغوا العيبـا	صفة	٢٤
٢١	وأتبعتهـا كـوم القلاصـي جميعهـا	عراب المتالي والفحول المصاعب	موصوف	٢٧
٢٢	قدير عن الإيجاز وهو مخاطر	مبين عن الإعجاز وهو مخاطب	موصوف	٢٧
٢٣	وأنـي وقد سطرت فـي كل مـأزق	صحائف تتلى والسطور الكتائب	صفة	٢٩
٢٤	إذا قدحت في الليل لم يدج غاسق	وإن ضبحت في الصبح لم ينج هارب	صفة	٣٠
٢٥	وهنديـة إن جـردت لكريهـة	فأغمادهـا فيهـا الطلـى والترائـب	موصوف	٣٠
٢٦	مواضٍ إذا صَلّت وَصَلّت لها العدى	سـجوداً فآثـار المـذاكي محـارب	صفة	٣٠
٢٧	أرى إبلـي ألفت مناخـاً فأصبحت	مسـالمة أقتابهـا والغـوارب	صفة	٣٢
٢٨	إذا ركبـوا ألـووا بعـز عـدوهم وإن	وهبـوا جـادوا بمـا لـيس يوهـب	صفة	٣٥
٢٩	سـواك بغاهـا والشـباب رداؤه	فعـزت وزادت عـزة وهـو أشـيب	صفة	٣٨
٣٠	وليس الفتى من لم تسم جلده الظبا	وتحطـم فيـه من قنا الخط أكعب	صفة	٤٠
	وكم زرت أحياءً فلم يغن عنهم	طعـان ولا نجـاهم منـك مهـرب		
٣١	فهل لـك فـي من لا يشينك قربـه	ويعـرب إن أثنـى عليـك ويغـرب	صفة	٤١
٣٢	لما تضايق بالجيش الفضاء ضحىً	بثثت في الجو جيشاً ما لـه لجب	صفة	٤٤

ص	نوع الكناية، كناية عن:	البيت		م
		في أفقها الطير والآساد تصطحب	وما رأينا سماءً قبل يومك ذا	
		فواغراً أبداً لم تدر ما السغب	غاب تلوح بأعلاه ضراغمةً	
٤٧	صفة	والباترات عماد والندى طنب	بيت له العز أرض والإباء سماً	٣٣
٤٧	صفة	البيض في قمم الأبطال تصطحب	وكم نطقت بفصل القول مرتجلاً	٣٤
٤٩	صفة	ووجهه كهلال الفطر مرتقب	أنىّ وأوبته للصوم موجبة	٣٥
٥٠	موصوف	أدرتُ راحاً أبوها الفكر لا العنب	إني إذا شئت أن يرتاح ذو كرمٍ	٣٦
٥٣	صفة	وهو يظنون خوفاً شدها خببا	غداة ولّوا على جردٍ تشد بهم	٣٧
٦٠	موصوف	إلاّ هوى البيض القواضب داب	سال عن البيض الحسان فما له	٣٨
٦١	موصوف	لما اصطلو نار المظفر ذابو	كانوا حديداً في الوغى لكنهم	٣٩
٦٥	صفة	وأبدى لنا البين سر الحجب	لذكرنا يوم زموا الجمال	٤٠
٦٦	موصوف	رسوم الديار وإن لم تجب	ونسأل عمن طواه الرسيم	٤١
٦٦	موصوف	سلا حين بلغته ما طلب	أيا أخت ما بال ذا الأعصري	٤٢
٦٩	صفة	قد حمّر الطعن بيض العذب	وقد بيض النقع حمر الجياد و	٤٣
٧٢	موصوف	فما على الأرض من يثنيك عن طلب	واطلب بهذي الظبى ما عزّ مطلبه	٤٤
٧٢	موصوف	فمن سعى سعيك استولى على القصب	لا يذهل الناس ما خولت من شرف	٤٥
٧٦	صفة	أبى اعتزامك ما نالت من الرتب	وليّتهم ما تولته الملوك لقد	٤٦
٧٩	صفة	فأياديك عندنا لن تغيبا	كن بعيداً إن شئت أو كن قريباً	٤٧
٨٣	موصوف	جيش يضيق به الفضاء السبسب	يا بالغ الغرض البعيد ودونه	٤٨
٩٨	صفة	قتلوا العدى فأنجاب عن أنجاب	قوم إذ طلع العجاج عليهم	٤٩
١٠٣	موصوف	ويفلّ ظفر النائبات ونابها	وأمامها ظفر يذلّ له العدى	٥٠
١٠٧	موصوف	سناها فلما طبق الأرض غربا	أتى ملككم من مطلع الشمس مشبهاً	٥١
١٠٨	موصوف	صوارم عزم لا يفلّ لها شبا	بلى أسكن البيض الجفون مجرداً	٥٢
١١١	موصوف	وأبهجه ما سمته وهو شائب	وأرجعت شيب الهندواني حلكة	٥٣
١١٧	صفة	تمنع الانتجاع والاضطرابا	عقلتني في ظله فعلات	٥٤

م	البيت		نوع الكناية، كناية عن:	ص
	بـين جـود يسـيره يطـرد الفقــ	ــر وقربـي تعلـم الأدابـا		
	وعطايـا لمـا تعالمــها العــا	لـم لـم ينكـروا لبحـرٍ عبابـا		
٥٥	من الأُلي غير ضُمَّر الخيل ما	قـادوا وغيـر الكمـاة مـا ضـربوا	صفة	١٢٥
٥٦	أثبـتهم وطـأة إذا زلـت الأقــ	دام خوفـاً واصـطكت الرُّكـب	صفة	١٢٧
٥٧	واردد إليــه تــراث والــده	تــثن إليــه الأعنــة العــرب	صفة	١٢٧
٥٨	بمقربات كساها نقع أرجلها أضد	عاف ما بزها التقريب والخبب	موصوف	١٢٩
٥٩	فلــذاك لاقــي يومــه مستبشــراً	حتى ظننا الموت بعض عفاتـه	صفة	١٣٣
٦٠	فتيــة قــد قطعــوا الدهــ	ــر اغتباقــاً واصــطباحا	صفة	١٣٦
	يحملــون الــرّاح بالــرا	ح غــدوّاً ورواحــا		
٦١	سدّ أقطاره على الناس من سا	د ولـم تكـس عارضـاه سـوادا	موصوف	١٣٩
٦٢	وأبـت مـا أبيـت بـيض حـداد	أيـداً تلـبس النسـاء حـدادا	صفة	١٤٠
٦٣	وعتـاق مقـورة تسـبق الأو..	هـام إذ غيرهـا يبـاري الجيـادا	موصوف	١٤٠
٦٤	صـنتني عـن إراقتـي مـاء وجهـي	وأفـدت العـزّ الـذي لـن يفـادا	صفة	١٤٤
٦٥	فنـار قـرىً دلّـت عليـه وطالمـا	هدت عائلاً قد ضلّ واستوفدت وفدا	صفة	١٤٨
٦٦	ونـار وغـىً يصـلى بها كل خـائنٍ	إذا مـا بغـى إطفاءهـا زادهـا وقدا	صفة	١٤٨
٦٧	مـذَكِّراً بأبيك المستبيحهم بالسيف	إذ كُـلُّ ألـفٍ فلّـه جـدًّا	صفة	١٥٠
٦٨	ولا زال منعوتـاً بنعـت سـميه	وأخبـارهم تـروي وراحتـه تنـدا	صفة	١٥٠
٦٩	ومـالي لا أهـدي إليـك غرائبـاً	بك اعتصمت عن أن تباع وأن تهدا	صفة	١٥٠
٧٠	فـا أمـا الحسـان فمـا لهـن عهـود	ولهـن عنـك ومـا ظلمـن محيـد	صفة	١٥٨
	فـاربع فمـا للبـيض فيـك لبانـةٌ	لسـواك خـوط البانـة الأملـود		
٧١	ولطالمـا صـبحتهم فـي غـارةٍ	ألفـوا بهـا أم اللُّهـيم ولـودا	صفة	١٦٨
٧٢	إذ خصّـه خيـر الأنـام بنعمـةٍ	لـم يَحْبُهَـا كهـلاً ولا مولـودا	موصوف	١٧٠
٧٣	أخفوا ضباباً كُدَاها فـي صدورهم	وهم ضبابُ لها فرط الخضوع كُدا	صفة	٢٠٠
٧٤	الباعـث الخيـل لا تثنـى أعنتهـا	إذا النجيـع عليهـا خـالط النجـدا	صفة	٢٠٢

م	البيت		نوع الكناية، كناية عن:	ص
٧٥	حقدوا فمذ أسكنت بين ضلوعهم	خـوف انتقامـك ماتـت الأحقـاد	صفة	٢٢٠
٧٦	واسـمع لِمُحكمـةِ النظـام حليهـا	درر الثنـــا وجلاؤهـــا الإنشــادُ	صفة	٢٢٢
٧٧	لقد قصر المثني وطالب ذا المدى	وما منهم إلاّ من استفرغ الجهدا	موصوف	٢٢٣
٧٨	وإلاّ فـلا لـومٌ علـى كـل قائـلٍ	نحاه فأخفى جهده فوق ما أبدا	موصوف	٢٢٣
٧٩	وإن كنت أسلاهم عن البيض كالدمى	فإنــك بــالتقوى أشــدهم وجــدا	موصوف	٢٢٣
٨٠	ولو فُرِّقَتْ هذي العزائم في الورى	إذاً عطلوا ما يطبع الهند والهندا	صفة	٢٢٥
٨١	وأعطـى قلـيلاً ثـم أكـدى زماننـا	فيممت من أعطى كثيراً ما أكدا	موصوف	٢٢٧
٨٢	وكم فيك لي عقد يحوز جواهراً	تــزين منهـا كـل جـوهرةٍ عقـدا	صفة	٢٢٧
٨٣	بعـــدي دنـــو بمـــا أحبـــره	فيـــك وغيـــري دنـــوه بَعَـــدُ	صفة	٢٣٢
٨٤	فاسـمع لعـزٍ مـن المحامـد لا	يفوتهـــا فـــي مســـيرها بلـــد	صفة	٢٣٣
٨٥	صبرنا على حكم الزمان الذي سطا	علـى أنـه لولاك لم يمكن الصبر	صفة	٢٤٣
٨٦	وقبلـك مـا راءَ الأنـام ولـن يـروا	مدى الدهر شمساً حولها أنجم زهر	موصوف	٢٤٦
٨٧	لو أنصفوا تبعوا غيثاً بصيبه غنوا	ولـم يخـذلوا ملكـاً بـه نصـروا	موصوف	٢٥١
٨٨	وإنـــك أوفاهـــا بعهـــدٍ وذمـــةٍ	وأثبتهـا والخيـل بالهـام تعثـر	صفة	٢٧١
٨٩	بعثـت إليـه المقربـات حـواملاً	أسود وغىً عن ناجذ النصر تفغر	صفة	٢٧٢
٩٠	غرائـب إن لاحـت فـدّر وجـوهر	ثمـين وإن فاحـت فمسـك وعنبـر	صفة	٢٧٤
٩١	فأضـحت عـرى الحـق فـي ظلـه	بـرغم العـدى محكمـات المـرر	موصوف	٢٩١
٩٢	تحلــت بدائـــع حـــر الكـــلام	كمـا يتحلـى القضـيب الزهـر	صفة	٢٩٦
	وجاءتـك تثنـي بمـا قـد أنلـت	وللغارســين اجتنـــاء الثمـــر		
٩٣	مـا كانـت الغبـراء تحمـل بـاخلاً	لـو فـض فـي سكانها معشـارها	صفة	٣٠١
٩٤	لـولاك كـان الشـعر شـيئاً ذاهبـاً	أو مذهبـــاً متجنـــباً إظهـــاره	صفة	٣٠٤
	أكـــرمت مثـــواه عليمـــاً أنـــه	ضـيف يشـق علـى اللئـام مـزاره		
٩٥	لـو يخبـر الرّكبـان عنـي حـدثوا	عـن مقلـةٍ عبـرى وقلـب موجـع	موصوف	٣١٢
٩٦	بالمقربـــات مقربـــات مـــا نـــأى	لـــم يعيهـــا بلـــد يعيـــد المنـــزع	موصوف	٣١٣

م	البيت		نوع الكناية، كناية عن:	ص
٩٧	وسـوابق يـأبى لهـا طلـب العـدى	فـي كـل أرض أن تقـر بموضـع	موصوف	٣١٥
٩٨	وســوائم وليــت ظبــاكم نحرهــا	عنـد الـرواح ومنعهـا فـي المرتـع	صفة	٣١٥
٩٩	ذر الخلــق لا تتــبعهم متفــرداً	بنفسك واتبـع رأي أهل الصـوامع	موصوف	٣٢٧
١٠٠	والحمـد عنـك مقصـر مـع أننـي	لم أُبقِ في قوس المحامد منزعا	صفة	٣٣٧
١٠١	تبيت العتاق القب تحت سروجها	لترسـلها فـي غـرة الصـبح مزَّعـا	صفة	٣٤٥
١٠٢	فـدانت لـك الـدنيا وأعطـاك أهلهـا	قيـاداً علـى رغـم المعـاطس طيعـاً	موصوف	٣٤٨
١٠٣	قد كنت مغلول اليدين عن الغنى	فجعلــت لــي بنــداك أن اتبوعــا	صفة	٣٥٤
١٠٤	أبحتني الإيسار علماً بأنني	سيبقى على الأيام ما أودع الصحفا	صفة	٣٧٦
١٠٥	فخرهـا وابـن فخرهـا معـدن السـؤ	دد ربُّ العــلاء تــرب العفــاف	موصوف	٣٨٦
١٠٦	فأعيـذت مـن كـل مـينٍ ظنـوني	منــذ عــاذت بأشـرف الأشـراف	موصوف	٣٨٧
١٠٧	تخيرهـا مـن لجـة الفكـر غـائص	إذا حاز أسنى الدرّ من قعرها طفا	موصوف	٣٩٥
١٠٨	شــننت علــيهم شــعواء أبقــت	لكــل مــنهم قلبــاً خفوقــاً	صفة	٤٠١
١٠٩	يا مصطفى الملك الأغر وعدة الـ	ـمولى الإمـام وسـيفه البتاكـا	موصوف	٤١٥
١١٠	أين الألى قصروا خطىً في طرقها	ممــن غــدت خطــواته أميــالا	موصوف	٤٤٢
	يا مانع الملك العقيم وحاسم الـ	داء العقــام سياســة نصــالا		
١١١	أوسـعت قُـوّال القـريض فضـائلاً	فلـذاك مـن أثنـى عليـك أطـالا	موصوف	٤٤٩
١١٢	عزها وابن تاجها منشر الآمـا	ل جــوداً وقاتــل الأقيــال	موصوف	٤٥٧
١١٣	مضى الكرماء وصانوا ما وجهي	بمــا بــذلوه عــن ذل الســؤال	صفة	٤٦٨
١١٤	يـزول الفطـر والأضـحى جميعـاً	إلـى حـينٍ وملكـك غيـر زائـل	صفة	٤٧٨
١١٥	لك العزم لا ينبو إذا كلّت الظبي	تضـافره البـيض التـي لـن تفلـلا	موصوف	٤٨٤
	تُرَوِّع في أغمادها قبل سلها	ومن بعده تفري المفارق والطلّى		
١١٦	فقال أناس شاعر العصر نال من	أشـق الملوك فوق مـا كـان أمـلا	موصوف	٤٨٦
	وما قدت إلا شرداً عز مرُّها	علــى بلــدٍ لـم تتخـذ فيـه منـزلا		
	سأثني بما أولاه أبناء صالح	بجهــدي فأمــا أن أكــافيهم فــلا		

م	البيت		نوع الكناية، كناية عن:	ص
١١٧	مــن كــل ثاويــةٍ لــديك مقيمــةٍ	جوالــةٍ فــي الأرض كــل مجــال	صفة	٥٠٧
	وكثيـــرة الأمثـــال إلاّ أنهـــا	فــي ذا الزمــان قليلــة الأمثــال		
١١٨	ظهرت فينا فأقررت العيون وما	يعدو بقاءك من يدعو ويبتهل	صفة	٥١٣
١١٩	ســريعة الســير إلاّ أنهــا أبــداً	تقيم في كل أرضٍ وهي ترتحل	موصوف	٥١٤
١٢٠	تجاري بفرسان تضاعف أيدها	إذا صارت الأيدي من الرعب أرجلا	صفة	٥٣٤
١٢١	حصنت شاسعها برأي لو حمى	بدر السماءِ عن النواظر لا حتما	نسبة	٥٤٢
١٢٢	وإذا عزمت على اجتياح قبيلة	كثـــر اليتـــيم بحيهـــا والأيـــم	صفة	٥٥٠
١٢٣	تريد العدى إطفاء نارك خيبوا	ظنونــاً ومــا تــزداد إلاّ تضــرما	صفة	٥٥٨
١٢٤	ومتى ما دعيت لبَّت سراعاً	مقربـــات عليقهـــا الإلجـــام	موصوف	٥٦٧
١٢٥	قللـتم عـدد العـدى بقواضـب	كثـــرن أزواد النســـور الحـــوم	صفة	٥٧٣
١٢٦	ولـرب مملكـةٍ عصـتك رجالهـا	حينـاً فغـادرت النسـاء أيامـا	صفة	٥٨٦
١٢٧	غياث المسلمين كففت عنهم	عظائم تسلب اللحم العظاما	موصوف	٥٩٥
١٢٨	حميــتهم مــن النكبــات طــرّاً	ومثلـك عـن وفـود الله حامـا	موصوف	٥٩٦
	يقـر بـذاك مـن صـلى وضـحى	ويشـهد كـل مـن شـهد المقامـا		

المجاز المرسل

مدخل:

الكلام عن المجاز – في كتب البلاغة، وعند البلاغيين – يرتبط دائماً بالكلام عن (الحقيقة)، ولذا رأى الباحث أن يجعل من الحديث عن الحقيقة مدخلاً لدراسة المجاز٠

والحقيقة – في اللغة –: "مصطلح أصل اشتقاقه إما (فعيل) بمعنى (مفعول) من قولك: حققت الشيء أحقه إذا أثبته، أو (فعيل) بمعنى (فاعل) من قولك: حقَّ الشيء يحق إذا ثبت، أي: المثبتة، أو الثابتة في موضعها الأصلي"[١]

ويقول بدوي طبانة: "فإذا عُبر عن المعنى باللفظ الذي وُضع له، فهذا هو "الحقيقة"، وهي من قولهم: حقَّ الشيء إذا وجب، واشتقاقه من الشيء المحقق، وهو المحكم٠ تقول العرب: ثوب محقق النسج: أي محكمه٠ قال الشاعر:

تسربلْ جلد وجه أبيك إنَّا كفيناكَ المحققةَ الرِّقاقا [٢]

وعندما نستعرض تعريفات بعض علماء البلاغة للحقيقة، فإننا نجد ابن جني (ت ٣٣٠هـ) يعرفها بقوله: "الحقيقة ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة"[٣]

وأما الحقيقة عند السكاكي (ت ٦٢٦هـ) فهي: "الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع"[٤]

وهي عند ابن الأثير (ت٦٣٧هـ): "اللفظ الدال على موضوعه الأصلي، والحقيقة اللغوية هي حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني"[١]

---

(١) أحمد مطلوب، كامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص ٣١٩

(٢) بدوي طبانة، علم البيان، ١١٦

(٣) ابن جني، الخصائص، الجزء الثاني، ص ٤٤٢

(٤) السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص ١٩٦

(١) ابن الأثير، المثل السائر، الجزء الأول، ص ١٠٥

(٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٣٥٥

وأما الحقيقة عند عبد القاهر فهي (٧٤١هـ): "كل جملة وضعتها على أن الحكم المفاد بها على ما هو عليه في العقل، وواقع موقعه فهي حقيقة، ولن تكون كذلك حتى تعرى من التأول، ولا فصل بين أن تكون مصيباً فيما أفدت بها من الحكم، أو مخطئاً أو غير صادق"[٢]

ومن هنا يجب على الشاعر أن يستغل الحقيقة في التعبير عن عاطفته وفكرته، وذلك بخبرته وفلسفته الخاصة، وبجودة أسلوبه، وإيحاء لفظه بعيداً عن المباشرة والنثرية، وذلك لأن "أثر الحقيقة وجمالها لا يقل عن أثر الخيال بأنواعه من مجاز واستعارة وتشبيه وكناية في جماله وروعته"[٣]

وقد أبان الباحث من قبل أن الصورة في الشعر لا تعتمد على الخيال فحسب، بل قد تعتمد الصورة على الحقيقة دون اللجوء إلى الخيال، "وإذا كانت الصورة عند البعض ترادف المجاز، فإن هذا فهم خاطئ لأننا قد نصل إلى الصورة عن غير طريق المجاز"[٤]

ويقول الناقد نفسه: "وقد نحصل على قصيدة جيدة بغير لغة مجازية"[٥]

إذن "فالصورة لا تلتزم أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير"[٦]

وهذا ما يؤكده أحد النقاد بقوله: "ولقد يتبادر إلى الذهن أن الصورة الشعرية تعبير مجازي، وفي هذا بعض الحق، ولكنه ليس الحق كله؛ لأنها كما تجيء في تعبير مجازي تجيء في تعبير حقيقي، على أن التعبير المجازي لا يُستجاد في التصوير إلا إذا كان أقوى من التعبير الحقيقي في نقل التجربة لأنه صورة الغرض منها التعبير وليست مقصودة لذاتها"[١]

---

(٣) العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠، الجزء الأول، ص ٤٥

(٤) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ٢٧

(٥) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق، هامش ص ٢٧

(٦) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٣٢

(١) أحمد محمد الحوفي، أضواء على الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨١م، ص١٧٧

(٢) أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م، ص ١٤٤

بل إن بعض النقاد جعل الحقيقة أساساً في استخدام اللغة بقوله:"والحقيقة هي الأساس في استعمال الألفاظ، أما المجاز فعارض، لكنه ضروري"[٢]

يقول ابن حيوس واصفاً داراً بناها تاج الملوك محمود بن نصر بن صالح وهو يمدحه:

بالجانب الغربي فيها نخلةٌ ... ناءٍ جناها وهو آنٍ مونعُ

وتروق عينَك دوحةٌ من غربها ... فيها جنى يحميه ظلٌّ مُسبغُ

وزرافتانِ أُقيمتا كلتاهما ... رانٍ إليك بمقلةٍ لا تهجع

والفيلُ يقرعُ جلدَهُ سُواسُهُ ... من كل قُطرٍ وهو لا يتزعزعُ

وظعائنٌ تَخشى العيونَ وتتقي ... نظرَ المريبِ فدهرها تتبرقعُ

والبحر عائمةٌ به حيتانُهُ ... ومن الشِّبَاكِ لها سِمامٌ مُنقعُ

طامٍ وما يُخشى على ركابه ... غرقٌ ومركبُهُ مقيمٌ مقلعُ [٣]

فإذا ما تأملنا الصورة السابقة للشاعر وهو يصف داراً بناها محمود بن نصر بن صالح أمير حلب، فإننا نجده – وهو يتجول في أركانها – يجد نخلة في الجانب الغربي منها، ثم يجد دوحة كثيفة الأغصان، ويرى تمثالين لزرافتين تنظران بعين كأنها مشتاقة لا تنام، وهناك فيل عندما يمر الهواء خلاله يُصدر صوتاً، وإبل معدة للظعن، وبحيرة فيها الحيتان عائمة، وفيها السفن جاريات لا يُخشى عليهن الغرق.

وهذه الصورة المعبرة لابن حيوس لم يعتمد الخيال أساساً للتعبير، ولكنه اتخذ الحقيقة مطية لإيصال فكرته، ولا يُفهم من كلامنا أن الباحث يفضل الحقيقة على الخيال، ولكن الشاعر – وقد أعرض عن المجاز – يريد إيصال تجربته إلى المتلقين في أبهى صورة، فقد لجأ إلى التقديم والتأخير، ولبناء عباراته بالجُمَل الاسمية التي تفيد الثبوت، والفعلية التي فيها ثبوت أحياناً، وتجدد واستمرار أحياناً أخرى، ولم يستعمل الشاعر من الأساليب إلا الأسلوب الخبري الذي يفيد توكيد وتقرير فكرته في بيان عظمة ما بناه ممدوح.

ويضع أحد النقاد شروطاً للصورة الخيالية حتى تستوفي عناصر جمالها نوجزها في: "

---

(٣) الديوان، ص ٣٢٣

- إطلاق المعنى حقيقة مقررة دون اعتمادٍ على الخيال.
- الدقة في النظم ومراعاة أسباب الجمال فيه.
- اعتماد الصورة الأدبية على الحقيقة الموحية بمعانٍ تقويها، وأضواء تحييها، وظلال تنساب إليها في تنوع وانسجام بين أجزائها"[1]

ويؤكد ناقد آخر على أهمية الحقيقة في الصورة قائلاً: "تتلخص هذه العناصر – يقصد عناصر الصورة – في الوصف المباشر، أي: التعبير الحقيقي، والأشكال البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية والرمز والإيقاع"[2]

لكن الناقد نفسه يعود فيضع شرطاً هاماً للصورة المعتمدة على الحقيقة،فيقول: "ولقد ذهبوا – يقصد النقاد – إلى أن الوصف المباشر لكي يكون مصوراً لا بد أن يكون موحياً"[3]

والمأخوذ مما سبق أن السياق هو الذي يحدد الشكل الملائم الذي تخرج بها الصورة التي يريد الشاعر رسمها بصرف النظر عن كونها صورة حقيقية أم مجازية، "ولا يعني هذا أن النظرة الحديثة تُقصر الصورة على النمط البلاغي فهذا مفهوم قديم تخطته الصورة، فقد غدت الصورة الحقيقية النمط المقابل للصورة البلاغية، ولا سبيل إلى المفاضلة بين الصورتين، فالقيمة الفنية لكل منهما تكمن وراء قدرة الشاعر على خلق السياق الملائم لها في القصيدة"[1]

وعندما نقرأ هذه الأبيات لابن حيوس، وهو يمدح تاج الملوك (محمود بن نصر بن صالح):

أمْطاكَــهُ المــوفي علــى آبائــه	ورعـاً، وكـم علَـتِ الفـروعُ أُصـولا
بــذَلَتْ لــكَ الأمـلاكُ فــي أعطافهـا	ووِدادِهــا مــا لــم يكــن مبــذولا
وأبــانَ مَــنْ مَلَــكَ البسـيطةَ فضـلَهُ	لمــا اصــطفاك لــه أخــاً وخلــيلا

---

(١) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ٨٤

(٢) محمد إبراهيم شادي، الصورة بين القدماء والمعاصرين، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص ٥١

(٣) محمد إبراهيم شادي، المرجع السابق، ٥٢

(١) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ١٠٧

(٢) الديوان، ص ٤٢٥

فلـــذاك أمــرُكَ حيـــثُ يمَّـــمَ نافـــذٌ	**أرسـلتَ جيشـاً أو بعثـتَ رسـولا**
هـذا هـو الشـرف الـذي لا يرتقـي	**أدنــاهُ والعِــزُّ الــذي مــا نــيلا**
فلتفتخـــرْ كعـــبٌ بأنـــك مـــنهمُ	**بـل عـامرٌ، بـل نسـلُ إسـماعيلا**
وبمَـنْ، تُقـاسُ وقـد حَويـتَ مـآثراً	**تـأبَى لـكَ التشـبيهَ والتمثـيلا [٢]**

فالممدوح عالي الأصول والفروع، بل إنه فاق آباءه في مجدهم، فالفروع تبز الأصول أحياناً، وهذا يدل على علو همة تاج الملك، ومن شدة رهبة الملوك منه فإنهم بذلوا له كل ما في طاقتهم لاسترضائه ولم يكن مبذولاً من قبل، وقد أحسن الخليفة باختياره إياك أميراً وأخاً، ومن شدة هيبتك فإن الجميع ينفذون أمرك سواء أرسلت جيشاً، أم بعثت رسولاً، وهذا هو الشرف العالي والعز الذي لم ينله أحد، فتفتخر جميع العرب بأنك منهم لأنك قد حققت الأمجاد، وحزت الفضائل، فعجز التشبيه والتمثيل أن يوجدا لك نظيراً٠

وعندما ننعم النظر في الصورة السابقة التي رسمها ابن حيوس لممدوحه، فإننا نجده قد رسمها معتمداً على الحقيقة، فلم يعتمد على الصورة المجازية، ولكنه حاول منح صورته الحيوية والإيحاء عن طريق استخدام الألفاظ السهلة الواضحة، وتنويع الأسلوب بين الخبر والإنشاء، والتقديم والتأخير وغيرها، ولذا قالت روز غريب: "الصورة الشعرية لا تنحصر في التشابيه والاستعارات وسواها من ضروب المجاز، ولكنها كل صورة توحي بأكثر من معناها الظاهر ولو جاءت منقولة من الواقع"[١]

المجاز المرسل:

المجاز في اللغة: "جزت الطريق وجاز الموضع جوزاً، وجؤزاً وجوازاً ومجازاً والمجازة: الموضع، وتجوز في كلامه أي تكلم في المجاز، وقولهم: جعل فلان ذلك الأمر مجازاً إلى حاجته أي طريقاً ومسلكاً"[٢]

---

(١) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٢٦٥
(٢) ابن منظور لسان العرب، ج٤، ص ٣١٨٨- ٣١٨٩
(٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٦٣
(٤) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨١م، ص ٢٦٥

ويُستخدم المجاز – بصفة عامة – كمصطلح مضاد للحقيقة، ويعرفه عبد القاهر بقوله: "كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم تُوضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وُضعت له في وضع واضعها فهي مجاز "(٣)

فالمجاز – عند شيخ البلاغيين – انتقال الكلمة – عند الاستعمال الشعري – من الموضع التي وجدت من أجله في اللغة إلى موضع آخر، فهذا يكسبها طاقة جمالية وإيحائية لم تكن لها لو استعملت فيما وضعت له٠

وقد تحدث ابن رشيق عن المجاز، فقال: "العربُ كثيراً ما تستعمل المجاز، وتعدّه من مفاخر كلامها، فإنه دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، وبه بانت لغتها عن سائر اللغات، ومعنى المجاز طريق القول ومأخذه، وهو مصدر "جزت مجازاً" كما تقول: قمت مقاماً وقلت مقالاً"(٤)

فابن رشيق يعتبر المجاز شائع الاستعمال في لغة العرب، بل هو من مفاخر الكلام العربي لأنهم اعتبروه دليلاً على فصاحتهم، وهو علامة فارقة بين لغتهم وغيرها٠

أما أبو هلال العسكري، فقد تكلم عن المجاز وربط بينه وبين الاستعارة في أكثر من مكان، يقول: "ولابد لكل استعارة ومجاز من حقيقة وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة"(١)

ويورد السكاكي عدة تعريفات للمجاز، ومنها: "أما المجاز فهو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق، استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك"(٢)

---

(١) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص ٢٩٨
(٢) السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٤٦٢، وقد أورد عدة تعريفات أخرى متقاربة للمجاز ص ٤٦٩
(٣) انظر: عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار المعرف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٥م، ص ١٣٥
(٤) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٣٩٧
(٥) علي الجارم وزميله، البلاغة الواضحة، ص ١١٠
(٦) عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، دار قباء، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص ١٣٢

والمطالع كتب البلاغة العربية يجد جدلاً شديداً حول المجاز، فمن علماء البلاغة من أنكره، ومنهم من أثبته، ومنهم من استغله لخدمة أغراض خاصة ..."[٣]

ويعرف الخطيب القزويني المجاز المرسل بقوله: "هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وُضع له ملابسة غير التشبيه كاليد إذا استعملت في النعمة لأن من شأنها أن تصدر عن الجارحة ومنها تصل إلى المقصود بها"[٤]

أما الجارم فيعرفه بقوله: "المجاز المرسل كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"[٥]

وأما عن سبب وصف المجاز "بالمرسل"، فتعلله إحدى الباحثات بقولها: "سُمي مرسلاً لأنه أُرسل عن التقيد بعلاقة خاصة، فله عدة علاقات، أو لأنه أُرسل عن دعوى الاتحاد المعتبرة في الاستعارة؛ إذ ليست العلاقة فيه بين المعنيين المشابهة حتى يدعى اتحادهما"[٦]

ويبين أحد النقاد طبيعة المجاز المرسل بقوله: "ههنا نعود لنرى فاعلية الصورة المجازية المرسلة وندرك أنها مؤلفة من دلالة اللفظ المباشر: (الجزء) من غير تركٍ لدلالة المعنى الكامنة في اللفظ على غير المذكور والمرتبط (بالكلية)، أي أن خيوطاً تصل بين الدلالتين كما هي الحال مع الكناية: إذ نبغي الوصول إلى دلالة عميقة أو بعيدة لكننا نمر عبر دلالة مباشرة فنتأثر بها ولا نقفز متجاوزين إياها، وهذا ما أراده البلاغيون القدماء"[١]

ويبين أحد النقاد الفرق بين التركيبة الاستعارية، وبين تركيبة المجاز المرسل، فيقول: "إننا نلحظ تغاير السياق المستعار منه للسياق المستعار له من حيث المبدأ دلالياً فكل منهما يشكل جزءاً من حقل دلالي مختلف عن الآخر بدرجات تتفاوت في مساحتها وألوانها، وأما في المجاز المرسل نجد الروابط تصل ما بين الجزأين الدلاليين: الجزء والكل، السبب والمسبب، الماضي والحاضر، الأداة والمجاورة، الحالية والمحلية"[٢]

---

(١) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٥٩، ١٦٠
(٢) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٥٩
(٣) حسن البنداري، في البلاغة العربية علم البيان، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٩م، ص ١٠٨
(٤) الديوان، ص ٤

ومن مطالعة التعريفات السابقة نجد أنها نصت على ثلاثة أمور يلخصها أحد النقاد بقوله: "

- الكلمة المستخدمة في معنى ليس لها في الأصل.
- أن استخدامها إنما صلح لوجود علاقة بين المعنيين.
- ضرورة وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلي"[٣]

وعندما نطالع ديوان ابن حيوس نستطلع بعض صور المجاز المرسل في شعره، نجده يقول:

قسمت راحتاه جوداً وفتكاً   في الأنام السراء والضراءَ [٤]

فالقائد أنوشتكين الدزبري يحارب ويسالم، ومن حاربهم أصابتهم الضراء، ومن سالمهم أصابتهم النعماء، وقد قسمت (راحتاه) وهذه اللفظة تحتمل علاقتين للمجاز المرسل: أولاهما: العلاقة (الجزئية)، وهي "تسمية الشيء باسم جزئه"[١]

و يقول عنها الجارم: "هي ما أُطلق فيها الجزء وأُريد الكل"[٢]

فالشاعر هنا أطلق (الراحة)، وقصد اليد كلها، ومن المحتمل أن تكون العلاقة في لفظة (راحتاه) هي العلاقة السببية، والتي يقول عنها البلاغيون: "أن يُطلق لفظ السبب ويُراد المسبب"[٣]

فالشاعر أطلق اليد لأنها السبب في توصيل الخير أو الشر، أي هي الأداة في إيصال النفع والضر.

ويقول الشاعر:

إذا خيفت الأوطانُ أُومنَ سربُهُ   وإنْ غمرَ المَحْلُ البسيطةَ أمرعا [٤]

---

(١) الخطيب القزويني، الإيضاح، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ص ٣٩٩
(٢) علي الجارم، وزميله، البلاغة الواضحة، ص ١٠٩
(٣) بدوي طبانة، علم البيان، ص ١٥٤
(٤) الديوان، ص ٣٦٠
(٥) عبد الحميد محمد العبيسي، البلاغة ذوق ومنهج، مطبعة حسان، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٥م، ص٤٣٩
(٦) الديوان، ص ٨٦

وهنا الشاعر يبين فضل ممدوحه في نشر الأمن عندما يعم الخوف البلاد، وفي نشر الرخاء عندما يعم الأرض قحط، وقد ذكر الشاعر لفظة (الأوطان)، والأوطان لا تُخشى، وإنما يُخشى أهلها، وهذه هي العلاقة (المحلية)، والتي يقول عنها أهل البلاغة: "أن يكون المعنى الحقيقي للفظ المذكور محلاً في المعنى المراد، فيُذكر اسم المحل، ويُراد الحال"[٥]

ومثلها عند الشاعر:

للمشــــرق الأقصــــى ببيتــــك مفخــــرٌ   قـد ظـلَّ يحسُدُهُ عليـهِ المغربُ [٦]

ويقول الشاعر:

دانــــت لـــك الـــدنيا وأذعـــن أهلُهـــا   فَعنـا القريبُ لمـا أخـافَ الأبعدا [١]

فالدنيا خضعت لسلطان الممدوح، ويحكم سيطرته عليها، وقد أرهب القائد أعداءه الأبعدين، فخاف واستكان من قريباً، وقد قال الشاعر في صدر البيت: (دانت لك الدنيا)، وبالتأكيد لم تخضع الدنيا كلها له، ولكنه قصد جزءاً منها، فهو قد صرح بالكل وأراد الجزء، وهو ما يسميه البلاغيون (العلاقة الكلية)، ويعرفونها بقولهم: "أن يكون المعنى الحقيقي للفظ المذكور متضمناً للمعنى المجازي، فيطلق اسم الكل، ويراد الجزء"[٢]

ويلخص أحد النقاد سر بلاغة وجمال المجاز المرسل بقوله: "والعدول عن الحقيقة إلى المجاز المرسل يحقق أغراضاً عظيمة في صناعة البيان، ومن تلك الأغراض:

- يحصل عن التعبير بالمجاز تشوق إلى تحصيل الكلام، وفيه جذب للانتباه، واستثارة لمكامن الشوق٠
- قد يكون لفظ المجاز أخف من الحقيقة على اللسان٠

---

(١) الديوان، ص ٢٠٨
(٢) عبد الحميد محمد العبيسي، المرجع السابق، ص ٤٣٥
(٣) بدوي طبانة، علم البيان، ص ١٥٨، وما بعدها بتصرف٠
(٤) الديوان، ص ٦٢٥

- قد تكون لفظة المجاز أصلح للقافية إذا كان الكلام شعراً، أو التسجيع إذا كان الكلام نثراً.
- المجاز المرسل يعين على توسيع اللغة والافتتان في التعبير.
- يعين المجاز المرسل المتكلم على تحقيق غرضه من التعظيم أو التحقير.
- يفيد المبالغة.
- يحقق الإيجاز.[٣]

ويقول ابن حيوس:

سلْ علمَك الجمَّ عنِّي فهو يخبرني يخبرْك أني لسانٌ والزمانُ فَمُ [٤]

فالشاعر – من خلال مديحه لنصر بن محمود – يوضح أنه متمتع بالعلم الوافر الجم، وهو يعلم أن ابن حيوس شاعره المادح المخلص، وقد صرح الشاعر بلفظة (اللسان)، وهو يقصد الشعر، وإنما اختار اللسان لأنه آلة الكلام، وهو ما يسميه البلاغيون (العلاقة الآلية)، ويعرفونها بقولهم: "إذا ذكر اسم الآلة، وأُريد الأثر الذي ينتج عنها"[١]

وقد تكون العلاقة (اعتبار ما كان)، والتي يعرفها البلاغيون على أنها: "النظر إلى الشيء بما كان عليه في الزمن الماضي"[٢]

فالشاعر في هذه العلاقة من علاقات المجاز المرسل يستخدم كلمة، وهو يقصد دلالتها التي كانت عليها قبل ذلك. يقول ابن حيوس:

وَقَد طالَما اِستَنقَذتَ بِالأَمنِ خائِفاً وَبِالجودِ مِعداماً وَبِالعَفوِ مُجرِما [٣]

فالأمير قد نشر الأمن في الربوع، فأمن الخائف، وأحيا المعدم الفقير، وعفا عن المجرم، ولو نظرنا للفظة (المجرم) لوجدناه لا يقصد وضعه الحالي، وإنما يقصد أنه (كان مجرماً)، فهو يعامله على اعتبار ما كان، ومثلها عند ابن حيوس قوله:

---

(١) بدوي طبانة، المرجع السابق، ص ١٥٧
(٢) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص ٢٥١
(٣) الديوان، ص ٥٥٩
(٤) الديوان، ص ٥٧٣
(٥) الديوان، ص ٧٨
(٦) عثمان أبو النصر، علم البيان، مطبعة فايق، القاهرة، ١٩٣٩م، ص ٩٩
(٧) الديوان، ص ٢٩٣

مُســـتَنقِذاً مِـــن كُرِيَـــةٍ أَو ماتِحـــاً   فـي لَزبَـةٍ أَو صافِحاً عَن مُجرِمِ [٤]

ويقول الشاعر:

أَصـــلَيتِني بِـــالهَجرِ نـــاراً مـــا خَبَـــت   فَعَلِمـــتُ أَنَّ هَـــواكِ زَنـــدٌ ماكَبـــا [٥]

فعندما يتغزل الشاعر – وما أقلَّ ما فعل! – يخاطب محبوبته بأنها أصلته ناراً بهجرها له، والحقيقة أنها ما أصلته ناراً، إنما هي بالغت في هجرها، فنتج عن ذلك الهجر تلك النيران المحرقة التي توحي بقوة عاطفته، وهذه هي العلاقة (المسببية)، وهي التي يعرفها البلاغيون على أنها: "يذكر فيها لفظ المسبب، ويراد السبب"[٦]

ومن مثلها قول الشاعر:

وَقَـــد يَمَّمـــوا الشـــامَ فـــي قُـــوَّةٍ   يَخِـرُّ لَهـا الجَبَـلُ المُشْـمَخِرّ [٧]

وتشير إحدى الباحثات الأساس النفسي الذي يقوم عليه المجاز بقولها: "الأساس النفسي للمجاز المرسل هو (تداعي المعاني)؛ إذ هذا المجاز يسوغه التلازم الذهني، فالسبب والمسبب متلازمان ذهناً وزماناً ومكاناً، وكذلك الكل والجزء، والحال والمحل، وهكذا"[١]

قصيدة كأنموذج للمجاز المرسل

إن هذا الشكل البلاغي "المجاز المرسل" يأتي في المرتبة الثالثة بعد الاستعارة والتشبيه عند ابن حيوس، وتليه الكناية التي كانت أقل الأشكال البلاغية وروداً في شعره
وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تمكن الشاعر من صنعته، والمميز هنا أن المجاز يسبق الكناية – ليس من حيث العدد فحسب، وإنما من حيث الإيحاء والمقدرة.

ويصعب – عند أي شاعر – إيجاد قصيدة كاملة خاصة بالمجاز، لكن الباحث اختار هذه القصيدة لتعدد صور المجاز فيها، فيكاد الشاعر أن يكون قد أتى بأغلب أنواع الصور المجازية المرسلة في هذه القصيدة، وسوف يتم التركيز على الأبيات التي ورد فيها المجاز المرسل مع تحليلها وتذوقها.

---

(١) عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، ص ١٤٦

وفي هذه القصيدة يمدح بها الشاعر ابن حيوس قائد الجيوش أنوشتكين الدزبري يقول في مقدمتها:

عــاذ بالصــفح مــن أحــب البــقاء   واحتمــى جاعـل الخضـوع وقـاءَ

وفيها قوله:

ملــــك يطلــــب الملــــوك رضــــاه   مثلمــا يطلــب العليــل الشــفاءَ

قســــمت راحتــــاه جــــوداً وفتكـــاً   فـــي الأنـــام الســـراء والضـــراء

والمتأمل هذه القصيدة، وهي من أوائل القصائد التي صاغها ابن حيوس في مدح أنوشتكين الدزبري، وقد بلغت مدائحه فيه أربعين قصيدة، وهو أقصى عدد يمكن أن يقوله شاعر في ممدوح"(١)

إذن فقائد الجيوش الدزبري كان محبباً إلى الشاعر، وانطلاقاً من هذه العاطفة فإنه يمدحه بتحقيق النصر على الصليبيين، مما جعلهم يطلبون الهدنة منه إذ لا طاقة لهم بقتاله والوقوف في وجهه.

وعندما نطالع البيت الأول، فإننا نجد (الملوك) تطلب رضاه، فيها إيحاء بخوف جميع الملوك منه، ورهبتهم إياه،ولكن الحقيقة أنه ليس كل الملوك يطلبون رضاه، وإنما بعضهم، فالشاعر عبَّر بالكل، وأراد الجزء، فهي علاقة (كلية).

أما قوله" "قسمت راحتاه..." في البيت الذي يليه، ففيها مجاز مرسل علاقته (الجزئية)، فقد ذكر الراحة من اليد، وهو يقصد كل اليد، وبالتالي هو يقصد الممدوح كله وليس جزءاً منه، بل لعل فيها مجازاً مرسلاً وعلاقته (السببية) لأن اليد تكون سبباً في توصيل النفع أو الضرر، وهذه الصورة توحي بمدى قدرته وتمكنه، فهو قادر على نفع من يصادقه، وعلى ضر من يعاديه.

ومنها قوله:

مــا بهـرت العقـول مـا معجـز الآيـا   ت إلا لتــــــجمع الأهــــــواء

---

(١) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٩

فقد ذكر الشاعر "العقول" وأراد الإنسان، وقد ذكر جزءاً منه والذي يقع منه الاندهاش والاستغراب وهو (العقول) وهي جزء من الإنسان، فهي علاقة جزئية، فقد ذكر الجزء وأراد الكل، وتدل على عظم هذه الآيات التي بهرت العقول وسلبت الألباب.

وفي نفس القصيدة يقول:

هُدنــــةٌ بقَّــتِ النفــوسَ علـــى الـــرو   م فكــــانوا بشــــكرها أمليـــــاءَ

فهذه الهدنة التي طلبها الروم أبقت على (النفوس)، وفي الحقيقة هي أبقت على النفوس والأجسام، وهي علاقة – كما نرى – جزئية حيث صرح بالجزء، وأراد الكل.

ومنها قوله:

يـــا مبيـــد الأحقـــاد أعظـــم طـــب   واحـــد عـــمّ نفعــه الأعضـــاء

فالمجاز ظاهر من خلال قوله: "يا مبيد الأحقاد..." فقد ذكر مواطن الحقد وأراد القلوب فهي علاقة محلية.

ومن الصور المجازية أيضاً قوله:

حـزت حكـم الجيـوش فـيهم ومـا جهـز   ت جيشــــاً ولا عقـــدت لـــواء

صورة ممتدة وهي التعبير بعدة صور عن النصر الذي حققه الممدوح، فقوله: "حكم الجيوش..." مجاز علاقة كلية، ذكر الجيوش كلها وأراد بعضها، ومن هذه الصور المجازية في هذه القصيدة قوله:

كـــان إقـــدام عامـــر لـــك إضـــرا   ءً وقـــد أحســـنوا هنـــاك الـــبلاء

فقد ذكر الشاعر "عامر..." وهم قبيلة تنسب إلى عامر بن صعصعة من العرب العدنانية وأراد جزءاً من القبيلة، فالعلاقة (كلية)، ومنه – أيضاً – قوله:

وكــــلابٌ إذ صـــــبحَتْهم بيـــــومٍ   أكثـــرَ القتـــلَ فـــيهم والسِّـــباءَ

أما قوله:

فـــي كُمـــاةٍ تمشـــي البـــراحَ إلـــى المـــو   ت إذا دبَّـــتِ الكمـــاةُ الضـــراءَ

فهؤلاء الجنود البواسل يمشون إلى الموت،وهذا أكبر دليل على شجاعتهم، ولكنهم في الحقيقة يمشون إلى الحرب التي قد ينتج عنها الموت، وهذه هي العلاقة (المسببية)٠

ويقول ابن حيوس:

وأناخوا بك المنى حين ألفوا　　في يديك الآراءَ والإجراءَ

ففي (يديك) مجاز مرسل علاقته السببية، لأن اليد سبب في توصيل الخير، وهي توحي بمدى قدرته وتحكمه٠

ويقول:

فعلوا ما حباك مجداً فلم أد　　ر اعتماداً أتوه أم إخطاءَ

فهو مجاز مرسل متمثل في قوله: "فعلوا ما حباك مجداً..." علاقته حالية، فقد وصف حالهم بعد أن علمهم الممدوح الجود والوفاء، فالشاعر نصب ممدوحه معلماً وهو عندهم قدوة، ومن الصور المجازية أيضاً قوله:

خاب راجي العلو يا عضد الدو　　لة مذ أحرزت يداك العلاء

فالمجاز ظاهر من خلال قوله: "مذ أحرزت يداك..." فهو مجاز علاقة جزئية، فقد ذكر اليد وأراد الإنسان وهو الممدوح.

والشاعر ينوع في استخدامه لهذا الشكل البلاغي في هذه القصيدة حتى أنه يأتي بأنواع المجاز كلها تقريباً الذي منه المجاز ذو العلاقة المسببية كمثل قوله:

فإذا ما الأصحاب خامت عن الأر　　باب كانوا بسيفه عتقاء

فالمجاز في قوله: ".....بسيفه عتقاء" فهو مجاز علاقته مسببية، فمن عفا عنه ولم يقتله بسيفه فقد عتقه، فالسيف سبب للعتق مثلما يكون سبب للموت، أيضاً قوله:

كم بقطري دمشق من قفزة حصاء　　صارت خميلة خضراء

جادها من جميل رأيك نوء　　قد كفاها أن ترقب الأنواء

فجنى أهلها من الماء مالاً　　إن ريّ الثرى يفيد الثراء

فالمجاز في قوله: "جادها من جميل رأيك نوءٌ..." مجاز مرسل علاقته مسببية باعتبار ما كان، أي ما كان مسبباً لحياتهم من رغد العيش هو رأي ممدوحه، الذي أنعموا من خلاله وكان سبب عيشتهم الهنيئة الرغدة.

وكذلك المجاز في قوله: "فجنى أهلها من الماء مالاً..."فهو مجاز علاقة مسببية، أي أن الماء قد أفاد في الزرع والحصد والبيع فأتت الأموال، فالماء سبب المال، وهذا يدل عى عظم فضل الممدوح عليهم فقد حفر لهم عيناً كبيرة تفيض عليهم الماء كل آن فانتشر الزرع كثر المال.

ومن الصور المجازية التي كثر دورانها في هذا الديوان حتى غطت على كل الأنواع الأخرى تقريباً المجاز ذو العلاقة (الجزئية)، وذلك مثل قوله:

حسنت في العيون مرأى مساعيك وطابت بين الورى أنباء

فقوله: "حسنت في العيون..." مجاز علاقة جزئية فقد ذكر العيون، وأراد الناس أو الإنسان في حد ذاته وليس فقط عيونه.

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور المجازية المرسلة عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:

أ – أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع المجاز المرسل	عدده	نسبته
حالية	١	٠.٤٠ %
اعتبار ما كان	٢	٠.٨٠ %
آلية	٣	١.٢ %
سببية	٥	٢.٠٢ %
مسببية	٦	٢.٤ %
محلية	٤٤	١٧.٨ %
كلية	٥٣	٢١.٤ %

جزئية	١٣٣	٣٥.٨ %
المجموع	٢٤٧	١٠٠ %

والمأخوذ من الجدول السابق:

أولاً: ورود المجاز المرسل بنسبة معقولة في شعر ابن حيوس، وقد وصف الباحث هذه النسبة بأنها معقولة نظراً لقلة ورود المجاز المرسل – ليس عند ابن حيوس فحسب – بل عند معظم الشعراء، وليس أدل على ذلك من تكرار الأمثلة والشواهد في باب المجاز المرسل من القديم حتى الآن، وكأنه لا جديد في هذا الباب، فشواهد المجاز المرسل في (الإيضاح) هي نفسها في (الطراز) هي ذاتها عند الجارم، والمراغي، وطبانة وغيرهم ممن تلاهم٠

ثانياً: احتلت العلاقة (الجزئية) من بين علاقات المجاز المرسل بالنصيب الأوفى، فقد بلغت نسبة تكراراها في شعر ابن حيوس ٣٥.٨ % تقريباً، ثم تلتها العلاقة (الكلية)، ثم العلاقة (المحلية)٠

ثالثاً: كانت أقل علاقات المجاز المرسل شيوعاً عند ابن حيوس العلاقة (الحالية)، وتليها (اعتبار ماكان)، و(الآلية)٠

ب – صور المجاز المرسل عند ابن حيوس كانت رائعة، وذلك لأنه أحسن رسمها، ومزجها بعاطفته، فجاءت أحسن تعبيراً وتوصيلاً حتى من الصور التي شاعت أكثر منه كالاستعارة والتشبيه٠

ج – يحتل المجاز المرسل المرتبة الثالثة بين الصور البلاغية عند ابن حيوس بعد الاستعارة والتشبيه، ومتقدماً على الكناية، وكانت نسبة شيوع الصور البلاغية كالتالي:

نوع الخيال	عدده	نسبته
الاستعارة	٨٤٩	٥٢.٣ %
التشبيه	٣٩٩	٢٤.٥ %
المجاز المرسل	٢٤٧	١٥.٢ %

الكناية	١٢٨	٧.٨ %
المجموع	١٦٢٣	١٠٠ %

د – تتكرر بعض صور المجاز المرسل عند ابن حيوس، ففي العلاقة الآلية كان (اللسان) مكرراً، وفي العلاقة السببية كانت (اليد)، ويرجع السبب فذلك – في رأي الباحث – إلى أن ابن حيوس كان شاعر الغرض الواحد وهو المديح، وبالتالي كانت تتكرر الصور لأن ديوانه كله كأنه قصيدة مديح طويلة، وهو لم يتقلب في أغراض الشعر المختلفة، وإنما حبس نفسه وفنه داخل إطار المديح٠

وسوف يقدم الباحث في الصفحات التالية إحصاء بصور المجاز المرسل الواردة في شعر ابن حيوس٠

م	البيت		علاقة المجاز	ص
١	قسمت راحتاه جوداً وفتكاً	في الأنام السرّاء والضرّاء	جزئية	٤
٢	حزت حكم الجيوش فيهم وما جهزت	جيشاً ولا عقدت لواء	كلية	٥
٣	كان إقدام عامرٍ لك إضراءً	وقد أحسنوا هناك البلاء	جزئية	٦
٤	رهبوا أن يكون حربك للملك	انتهاء فاستعطفوك ابتداء	كلية	٦
٥	فعلوا ما حباك مجداً فلم أدرِ	اعتماداً أتوه أم إخطاء	حالية	٧
٦	فلتفاخر بحده بعد علمٍ	أن صفوا الحياة مما أفاء	جزئية	٨
٧	خاب راجي العلو يا عضد الدولة	مذ أحرزت يداك العلاء	كلية	٨
٨	ولمن يبتغي عقوقك ظن	عودته صفاتك الإكداء	جزئية	٨
٩	فجنى أهلها من الماء مالاً	إن ريَّ الثرى يفيد الثراء	مسببية	١٠
١٠	وأبنت الغنى لهم عن جميع	الخلق مذ صادفوا لديك الغناء	كلية	٨
١١	فإذا ما الأصحاب خامت عن الأرباب	كانوا بسيفه عتقاء	مسببية	٩
١٢	نعمة عمت البلاد وأخرى	في ابن سيف قد عمت الأحياء	محلية	١٠

م	البيت		علاقة المجاز	ص
١٣	حسنت في العيون مرأى مساعيك	وطابت بين الورى أنباء	كلية	١٢
١٤	قد ملأت الأرض العريضة عدلاً	فملا أهلها السماء دُعاء	كلية	١٢
١٥	وإذا مررت على مكانٍ مجدب	نابت يداك له عن الأنواء	جزئية	١٣
١٦	يا بن الألى ما رشحت أيمانهم	إلا لبذل ندى وعقد لواء	جزئية	١٥
١٧	أيديكم مشكورة الآلاء	ووجوهكم مشهورة اللألاء	جزئية	١٦
١٨	مستمتعاً بالمأثرات ممتعاً	أذن السمع بها وعين الرائي	كلية	١٩
١٩	والعلم والحلم والنفس التي بعدت	عن الدنيات والصدر الذي رحبا	كلية	٢١
٢٠	ومن أعاد حياتي غضة ويدي	ملأى ورد من العيش الذي ذهبا	جزئية	٢١
٢١	ما اعتضت منك ولو ملكت ما ملكت	يمين قارون أو أسكنت عرش سبأ	كلية	٢١
٢٢	أغنى وأقنى وأدنى ثم أرغب في	إنعامه فأفاد العقل والأدبا	كلية	٢٢
٢٣	حتى إذا جاءت البشرى بصحته	قضت بتسكين قلبٍ طالما وجبا	جزئية	٢٥
٢٤	ولا برحت تثنى على الدهر أمةٌ	نفوسهم من بعض ما أنت واهب	كلية	٢٦
٢٥	وهبت لها الأرواح فيما وهبته	فجاوزت من أثنت عليه الحقائب	كلية	٢٦
٢٦	وأروع للعافين في حجراته	مواهب تتلوها وتترى مواهب	كلية	٢٧
٢٧	أياديك أغنث عن مدائح معشر	مدائحهم للناظميها مثالب	كلية	٣٢
٢٨	نحتك القوافي وهي عون عوانس	وهاهي أبكار لديك كواعب	كلية	٣٣
٢٩	ولا سلبتنيك الليالي فإنني	عن العيش إلا في جنايك راغب	كلية	٣٣
٣٠	يكلف طرفي رعيها وهو طامح	ويسأل قلبي حفظها وهو قلب	كلية	٣٤
٣١	وما زادك ذاك الوصل أيام عطفكم	على ما أنال الطارق المتأوب	كلية	٣٤
٣٢	فجاورت ملكاً تستهل يمينه	ندىً حين يرضى أوردىً حين ينضب	جزئية	٣٦
٣٣	وفي بعض ذا المجد الذي ظفرت به	يداك غنىً عما بنى الجدّ والأب	جزئية	٤٠
٣٤	قضى لك أن يزداد بيتك رفعة	على أنه فوق السّماك مطنب	محلية	٤٠
٣٥	فهل لك في من لا يشينك قربه	ويعرب إن أثني عليك ويغرب	محلية	٤١
٣٦	قوافي هي الخمر الحلال وكأسها	لساني ولكن بالمسامع تشرب	كلية	٤١

م	البيت		علاقة المجاز	ص
٣٧	وكـل مـاضٍ تـدين المرهفـات لــه	تجني السلامة من حديه والعطب	كلية	٤٥
٣٨	قلــدتموها علـــى علـــمٍ بـــأنكم	ذوو القلوب التي ما حلها رعب	كلية	٤٥
٣٩	جـذَّ الرقـاب ومـا إن سـل صـارمه	واستنزل الخطب مقهوراً وما ركبا	كلية	٥١
٤٠	ومــا ثناهــا وإن أغمادهــا خلقـت	صــوارم حليـت أغمادهــا ذهبــا	كلية	٥٢
٤١	إن صـال كـف الليـالي عـن إرادتهـا	قهراً وإن قـال طـال الألسـن الـذربا	كلية	٥٦
٤٢	طلـق المحيـا إذا مـا زرت مجلسـه	حزت العلى والغنى والجاه والأدبا	كلية	٥٧
٤٣	قصـر الزمـان يـدي وطالـت همتـي	فـالعزم لـي دون الركـاب ركـاب	كلية	٥٩
٤٤	وإذا حمـى الأصـحاب نفـس مملـك	فبسـيفه يستعصـم الأصـحاب	كلية	٦٠
٤٥	فلحـــومهم للحائمـــات مطـــاعم	ودمـــاؤهم للمرهفـــات شـــراب	كلية	٦٢
٤٦	أردت سـيوفك صـالحاً فأقـام فـي	دار البلـــى وحديثـــه جـــواب	كلية	٦٢
٤٧	امــنح مقــالي ســمع مثلــك إنــه	شــرفي فأنــت المــانح الوهــاب	كلية	٦٤
٤٨	حمـى النـوم أجفـان صـب وصـب	غـراب علـى غصـن مـن غـرب	كلية	٦٥
٤٩	وأغــــرى الفــــؤاد بأشــــواقه	وقــد كــان أعتــب لمــا عتــب	كلية	٦٥
٥٠	نــــوافر تــــألفهن القلـــــوب	فيتركنهــا نصــب عـين النصـب	كلية	٦٥
٥١	قتلـــت حمـــاة الـــوغى مـــنهم	وعفــت ســيوفك عمــن هــرب	كلية	٦٩
٥٢	فكــم هامــة لــم يصــنا التريــك	وكــم جســدٍ مــا حمــاه اليلــب	كلية	٦٩
٥٣	لاذت بـك العـرب العربـاءُ واعتلقـت	من جود كفك حبلاً غير منقصب	كلية	٧٣
٥٤	ناقضـــت حكمهـــم لمـــا أبحـــتهم	ما قد سلبت بأطراف القنا السلب	جزئية	٧٣
٥٥	أعدمتها الجهل والإعدام مذ وجدت	في ظلك الرغب المخلوط بالرهب	كلية	٧٣
٥٦	حتـــى إذا نزلـــت صـــرين مقبلـــةً	جاشت بحار ردى طمست على القلب	محلية	٧٥
٥٧	أَصـلَيتِني بِـالهَجرِ نـاراً مـا خَبَـت	فَعَلِمــتُ أَنَّ هَــواكِ زَنــدٌ ماكَبــا	مسببية	٧٨
٥٨	وأمرتنـــــي ألا آمــــر بـــــداركم	فمتـى مـررت بهـا مـررت مجنبـا	محلية	٧٩
٥٩	كـن بعيـداً إن شـئت أو كـن قريبـاً	فأياديـــك عنـــدنا لـــن تغيبـــا	جزئية	٧٩
٦٠	كالغمـــام الركـــام يمضـــي ويبقـــى	مـــورداً فائضـــاً ومرعـــى خصـــيبا	سببية	٨٠

م	البيت		علاقة المجاز	ص
٦١	لو كان ذَنُّبكَ في الزمانِ اللَّذْ مضى	لم تفتخر بحمى كليب تغلبُ	محلية	٨٣
٦٢	أو كان جود يديك عاصر حاتماً	لرأيته من فعله يتعجب	جزئية	٨٣
٦٣	أنى وفي هذي الجفون بوارقٌ	ما أومضت إلا تجلى غيهب	جزئية	٨٤
٦٤	تسدي الكرام مكارماً مبتولةً	ولكل نيل من يديك معقب	جزئية	٨٥
٦٥	ولقد أجرت الخائفين وما لهم	في الأرض عن حجرات ملكك مذهب	جزئية	٨٥
٦٦	للمشرق الأقصى ببيتك مفخر	قد ظل يحسده عليه المغرب	محلية	٨٦
٦٧	وافخر بعم عمّ جُودَ يمينه	وأبٍ لأفعال الدنية آب	جزئية	٨٧
٦٨	إن القوافي مذ أتتك موادحاً	آمنت من الإكداء والإكذاب	جزئية	٩٩
٦٩	مسترجعاً بالمرهفات ممالكاً	لولاك ما غصت بها غصابها	جزئية	١٠١
٧٠	في كل فترٍ منه حرب لم ترع	من قاتلته سيوفها وحرابها	كلية	١٠١
٧١	ولها من البيض الرقاق رهافها	إن لم تتب ومن العتاق صلابها	جزئية	١٠٣
٧٢	إن القوافي وهي غير ملومة	مذ أصبحت دأبي فمدحك دأبها	جزئية	١٠٤
٧٣	يفوق هوى من يعشق الطرف أحورا	وصبوة من يصبو إلى الثغر أشنبا	جزئية	١٠٦
٧٤	فكم غضت الأبصار عند لقاءكم	خضوعاً وفضت عند ذكركم السحبا	جزئية	١٠٨
٧٥	وطرفاً إلى غير الفضائل مارنا	وسمعاً إلى غير المحامد ما صبا	جزئية	١٠٨
٧٦	رأيت أخاه مثله ورأيته	يساير من أبنائه الغر موكبا	جزئية	١٠٩
٧٧	فكأن لم يعاقبوا أرض حرّان	ولا حل حيهم جُلاّبا	محلية	١١٥
٧٨	يكره الوعد والمطال فتنثال	يداه بالمكرمات اقتضابا	جزئية	١١٦
٧٩	ولما عممت الخلق بالفقر والردى	فبادوا وأوسعت المنازل إخرابا	كلية	١٢٠
٨٠	فَطالَما أَضـرَمَت بَوارِقُها	ناراً أُسودُ الوَغى لَها حَصَبُ	مسببية	١٢٦
٨١	فصدر ملكهم مما جرى حرج	وقلب ملكهم مما يرى يجب	جزئية	١٢٩
٨٢	فالمستجير بذي الرايات معتصم	لا المستجير بمن راياته الصلب	محلية	١٣١
٨٣	صدع القلوب بما أتى مستيقناً	أن لا يذم وأنت من حسناته	جزئية	١٣٣
٨٤	إن الذي عم الأنام مصابه	وتشعبت شعب المنى بوفاته	كلية	١٣٣

م	البيت		علاقة المجاز	ص
٨٥	فبكـاه ثغـر كـان عصـمة أهلـه	ومعــاذ قاصـــده وعـــز ولاتـــه	محلية	١٣٣
٨٦	فاملـك بمـا ملـك القلـوب مكـذباً	مــن ظــن أن مماتهــا بمماتــه	جزئية	١٣٣
٨٧	لـــئن مثـــل لطـــويس جـــرى	فإنـــك أشـــأم مـــن غرتـــه	جزئية	١٣٥
٨٨	حملـــــون الـــــرّاح بــــالراح	غـــــــــدوّاً ورواحـــــــــا	جزئية	١٣٦
٨٩	مـن لقـب أصـليتموه لظـى الجمـر	وجنـــب أفرشـــتموه القتـــادا	جزئية	١٣٨
٩٠	ونـأيتم مـع الـدنو فمـا أنكـرت	لمـــا نـــأى المحـــل البعـــادا	محلية	١٣٨
٩١	مـا عرفـت البكـاء يومـاً وكـم أبكـين	عينـــاً وكـــم تـــبلن فـــؤادا	جزئية	١٣٨
٩٢	فعـــلات عمـــت ربيعـــة بـــالفخر	وكعبـــاً وخصـــت الشـــدادا	محلية	١٣٩
٩٣	ولقـــد نازلـــت مدنيتـــه العظمـــى	حمـــاة لا يـــألمون الجـــلادا	محلية	١٤١
٩٤	جزيـة إن رضـيتها تـؤمن الأنفـس	مـــن أن تفـــارق الأجســـادا	جزئية	١٤٢
٩٥	سـكن الخلـق مـن جـوارك ظـلاً	زاده الله بســـــطةً وامتـــــدادا	كلية	١٤٣
٩٦	بقـــواف ليســـت تفـــارق مغنـــاك	علـــى أنهـــا تجـــوب الـــبلاد	جزئية	١٤٤
٩٧	فأشـــــرعتم قدامـــــــه ووراءه	صـوارم تجتـاح العـدى وقنـا ملـد	محلية	١٤٨
٩٨	وخـيلاً إذا نـادى الصـريخ تهافتـت	إليـه سراعاً تحمـل الغـاب والأسـدا	محلية	١٤٨
٩٩	ولازال منعوثـــاً بنعـــث ســـميه	وأخبـــاره تـــروي وراحتـــه تنـــدا	جزئية	١٥٠
١٠٠	قطعـت مـن النيـل الزهيـد علائقـي	فلـي أبـداً فيـه وفـي أهلـه زهـدا	محلية	١٥٣
١٠١	إذا رام ذو حـــد وجـــد مرامـــه	نبـا صـارم فـي كفـه وكبـا زنـد	جزئية	١٥٤
١٠٢	وكانـت قوافي الشعر قدما تدين لي	ومـا خلتهـا إذ أمكـن القـول ترتـد	جزئية	١٥٧
١٠٣	ملـــك لمـــا تبنـــي يـــداه شـــائد	ولمـــا بنـــاه أولـــوه مشـــيد	جزئية	١٥٩
١٠٤	وليـــت نميـــر نصـــره وربيعـــة	ولـه مـن العـزم الـوحى جنـود	محلية	١٦٠
١٠٥	عاشـوا ومـا يخضـل فـي حجـراتهم	تـــرب ولا يخضـــر فـــيهم عـــود	جزئية	١٦١
١٠٦	مـا إن يحـل الرعـب صـدراً واغـراً	فتقـــيم فيـــه ســـخائم وحقـــود	جزئية	١٦٢
١٠٧	فلـو اسـتطاعت أن تلكـم أرضـهم	أثنـــت عليـــك تهـــائم ونجـــود	محلية	١٦٢
١٠٨	مـــلأت وقائعـــك القلـــوب مخافـــةً	ضـاقت بهـا عـن أن تجـن حقـودا	جزئية	١٦٧

م	البيت		علاقة المجاز	ص
١٠٩	نزعت كسىً من نيها وتسربلت	من نقعها فوق الجلود جلودا	جزئية	١٦٧
١١٠	لم تبق في بكرٍ لرب هنيدةٍ	بكراً ولا لبني عتود عتودا	محلية	١٦٨
١١١	وأرى جناب مبينة عن رشدها	إذ لم ترم عن ذا الجناب محيدا	محلية	١٦٩
١١٢	ومددت باع أبي سماوة منجزاً	لأبيه في استصلاحه الموعودا	جزئية	١٦٩
١١٣	ألفيتهن جواهراً منثورةً	وعلى القوافي أن يصرن عقودا	جزئية	١٧١
١١٤	فلو لم تكن رؤياك شيئاً محبباً	إلى كل عين لاستوى القرب والبعد	جزئية	١٧٢
١١٥	لذي البيض لم تجف الطلى شفراتها	وجرد المذاكي ما يجف لها لبد	جزئية	١٧٣
١١٦	ولما دعت منك العواصم غوثها	أجبت بلاداً قد تمادى بها الجهد	محلية	١٧٣
١١٧	فأسهرت أجفاناً تطاول نومها	لترقد أخرى ما لها بالكرى عهد	جزئية	١٧٣
١١٨	فلا طرف ذي فتك إلى الفتك يعتلي	ولا يد ذي جورٍ إلى الجور تمتد	جزئية	١٧٣
١١٩	فلا غرو أن شدوا عليك أكفهم	بذلك وصى ابناً أب وأباً جد	جزئية	١٧٦
١٢٠	ومذ شاع في مصر وصولك سالماً	ففيها لمن يحتلها عيشه رغد	محلية	١٧٦
١٢١	ولم لم تزل بالمنع غل صدرهم	وبالبذل لم يركن إلى ضده الضد	جزئية	١٧٧
١٢٢	صنائع قد عمت نزاراً ويعربا	فكلهم أسراك والنعم القد	كلية	١٧٧
١٢٣	سأثني بنعماك التي ملأت يدي	وإن فات حد العد نائلك العد	جزئية	١٧٧
١٢٤	عزيز القوافي لي ذليل وصعبها	ذلول وحر القول ما رمته عبد	جزئية	١٧٧
١٢٥	وضاعف ضعفه فرط التوقي	وأيد أيدك البطش الشديد	جزئية	١٨٣
١٢٦	وأرسلت العتاق الجرد قباً	يعارض ممتطىً منها مقود	محلية	١٨٦
١٢٧	أبت وطء الثرى تيهاً فصارت	مواطئها النواظر والخدود	جزئية	١٨٧
١٢٨	فقد ضعفت زنود عن قسٍّ	رمت عنها العدى وكبت زنود	جزئية	١٨٧
١٢٩	ملأت قلوب الخلق خوفاً ورهبةً	فأنت مصون الجار مبتذل الضد	كلية	١٩٢
١٣٠	لعمري لقد حازت يداك فضائلاً	تسد على حساده طرق الجحد	جزئية	١٩٤
١٣١	قلوب ذعرت الخوف عنها بضده	فأنت بها أحلى من المال والولد	جزئية	١٩٥
١٣٢	تركت ظلالاً يستظل بغيرها	وملت إلى ظل على الخلق ممتد	كلية	١٩٦

م	البيت		علاقة المجاز	ص
١٣٣	فلو لم تعلم كفك السحب الندى	لما أنجدت من قحط أعوامها الجرد	جزئية	١٩٧
١٣٤	متى تزره لعلمٍ واكتساب غنىً	فاض النديُّ بياناً والبنان ندا	جزئية	١٩٩
١٣٥	الباعث الخيل لا تثنى أعنتها	إذا النجيع عليها خالط النجدا	محلية	٢٠٢
١٣٦	فكم غمرت أكف الطالبين لهىً	ملأت ألفاً فألفاً لا يداً فيدا	جزئية	٢٠٣
١٣٧	كقائل بلسان لم يحطه فم	وصائل بذراعٍ زايلت عضدا	جزئية	٢٠٤
١٣٨	عجباً لكفك كيف تمطرهم ردىً	يوم الكريهة وهي من سحب الندى	جزئية	٢٠٥
١٣٩	ينفي الظلامة بالحديد مذلقاً	أبداً ويحتاب الحديد مسرّدا	كلية	٢٠٧
١٤٠	إن الخلافة مذ دعتك حسامها	وردت بحدك منهلاً لن يوردا	جزئية	٢٠٧
١٤١	دانت لك الدنيا وأذعن أهلها	معنا القريب لما أخاف الأبعدا	كلية	٢٠٨
١٤٢	ولطالما وجدت يديك عطاشهم	أندى من الديم الغزار وأجودا	جزئية	٢٠٩
١٤٣	ذدت المطامع عنه بعد ما شرعت	فيه وجاهدت من عاداه مجتهدا	سببية	٢١٢
١٤٤	أهبطت أقدارهم قسراً وأنفهم	فما تركت سوى أنفاسهم صعدا	جزئية	٢١٣
١٤٥	كانت عواديهم تخلى صدورهم	من الحقود فصارت للغياب كدا	جزئية	٢١٣
١٤٦	فيمموا رجاءً أن سيغمرهم	عفو يحيل الردى في راحتيك ندا	جزئية	٢١٤
١٤٧	قطعوا القفار ونور وجهك في الدجى	هاد لهم ورجاء قربك زادُ	جزئية	٢٢٠
١٤٨	واقتدت بما أسدت يداك مدائحاً	لولاك لم يملك لهن قياد	جزئية	٢٢٢
١٤٩	إني أمد يداً إلى طلب ولي	من جود كفك طارف وتلاد	جزئية	٢٢٢
١٥٠	وسيف حمى الأفاق وهو بغمده	فكيف إذا صار النجيع له غمدا	محلية	٢٢٥
١٥١	قضى بكتاب الله فينا وما اعتدى	ووالت يداه المكرمات وما اعتدا	سببية	٢٢٥
١٥٢	فلن يحل الأنام ما عقدت	يداك مادام في القنا عقد	جزئية	٢٢٩
١٥٣	على ألسن الناس طرّاً تقر	بها وعيون المعالي تقر	جزئية	٢٣٥
١٥٤	ومنكر رجال أقاموا الحدود	بحد السيوف على من كفر	جزئية	٢٣٨
١٥٥	تغض ربيعة منها العيون	ولولا الرسول لغضت مضر	محلية	٢٣٨
١٥٦	فكل بها مستهام الفؤاد	قليل الرقاد كثير السهر	جزئية	٢٣٩

م	البيت		علاقة المجاز	ص
١٥٧	زوتهـا عطايـاك عـن معشـر	بأجيـادهم لا تليـق الـدرر	جزئية	٢٤٠
١٥٨	فـآمنتهم غـض الجفـون علـى قـذى	فأقصى مناهم أن يطول لك العمر	جزئية	٢٤٣
١٥٩	إذا أظهـر سـر الجفـون فـلا دجـى	وإن لفهـم نقـع المـذاكي فـلا فجـر	جزئية	٢٤٣
١٦٠	بحيـث حمـى تلـك الوجـوه بسـيفه	وقد كشفت عنها البراقع والخمر	جزئية	٢٤٤
١٦١	وأنـت الـذي يـروي بسـح بنانـه	فكيـف إذا فاضـت أناملـه العشـر	جزئية	٢٤٥
١٦٢	فكـم مـن بـلاد أنكحـتكم رمـاحكم	وليس سوى طعن النحور لها مهر	محلية	٢٤٨
١٦٣	ثغـور العـدى إن رمتمـوهن كـالفلا	وكـل فـلاة رمـتم منعهـا ثغـر	جزئية	٢٤٨
١٦٤	إن العواصـم مـذ جـادت يـداك بهـا	فـي كـل يـومٍ إليهـا للمنـى سـفر	جزئية	٢٥٠
١٦٥	ومـا تقـدمت أهـل الأرض قاطبـة	حتـى نهضـت بمـا أعيـا بـه البشـر	كلية	٢٥١
١٦٦	ألـوت بنخـوة مـن فـي طرفـه خـزر	وقومـت زيـغ مـن فـي خـده صـعر	جزئية	٢٥٢
١٦٧	ثبـت الجنـان بحيـث الصـبر يلجئـه	إلـى مـوارد يحلـو عنـدها الصـبر	جزئية	٢٥٢
١٦٨	مـنٌ يلـوح علـى الجبـاه مسـطراً	وهوى يظل على القلوب مسيطرا	جزئية	٢٥٧
١٦٩	سـاجل براحتـك البحـار فإنهـا	بحـر تضـمن مـن بنانـك أبحـرا	جزئية	٢٦٣
١٧٠	تبـدي لأعيننـا فضـائل مـا رأت	أمثالهـا فـي العـالمين ولا تـرى	جزئية	٢٦٣
١٧١	يـا مـن إذا نشـر الأنـام حديثـه	مـلأ الـدنا عرفـاً يفـوق العنبـرا	كلية	٢٦٤
١٧٢	بـك أيـد الـرحمن ظـاهر دينـه	وبحـد سـيفك ينصـر المستنصـرا	جزئية	٢٦٤
١٧٣	عـاذوا بملكـك خاضـعين ليـأمنوا	صرف الردى واستغفروك لتغفرا	كلية	٢٦٥
١٧٤	ولـوا وقـد ألقـوا أعنـة خـيلهم	وأتـوا وقـد سـليت قلاصـهم البـرى	جزئية	٢٦٥
١٧٥	والجاهليـة كلهـا كانـت تـرى	عقر القلوص ندىً إذا المحل اعترى	محلية	٢٦٧
١٧٦	ومـازال للراجـي لهـى كفـك الغنـى	ومـازال للجـاني التجـاوز والغفـر	جزئية	٢٧٦
١٧٧	وأهدت إلى مصرٍ دمشق على النوى	نظـائر مـا تهديـه داريـن والشـحر	محلية	٢٨١
١٧٨	يخف على الأفواه في الأرض كلها	فيشـدو بـه شـرب ويحـدو بـه سـفر	جزئية	٢٨١
١٧٩	وردهـا سـيفه الماضـي فعللـه	عنـه ولكنهـا دبـت لـه الخمـرا	جزئية	٢٨٤
١٨٠	دمـع ترقـرق فـي الأجفـان ثـم رقـا	ولـو تـأخرت البشـرى إذاً لجـرى	جزئية	٢٨٤

م	البيت		علاقة المجاز	ص
١٨١	لـو لـم تكـن لـدموع العـين عاقلـة	لأطلـق الحـزن دمعـاً طالمـاً أُسـرا	جزئية	٢٨٤
١٨٢	يصـــافحون يـــداً تنفـــي بســـورتها	كيد الخطوب ونستسقي بها المطرا	جزئية	٢٨٧
١٨٣	ما عاد صرف الليالي في إساءته	مـذ أحسـن الله للـدنيا بـك النظـرا	محلية	٢٨٨
١٨٤	لا تسـألن القـوافي عـن فضـائلهم	إن شئت تعرفها فاسأ بها السورا	جزئية	٢٨٩
١٨٥	يصرف اعتزامك صرف الخطوب	وكـــف انتقامـــك كـــف الغيـــر	جزئية	٢٩٠
١٨٦	وكـــل بنـــاءٍ بنتـــه الملـــوك	حـــديث عـــلا وقـــديم دثـــر	محلية	٢٩١
١٨٧	وكـم قـد بغاهـا الملـوك الألـى	فأعيـت علـى بـدوهم والحضـر	جزئية	٢٩١
١٨٨	وَقَـــد يَمَّمـــوا الشـــامَ فـــي قُـــوَّةٍ	يَخِـــرُّ لَهـــا الجَبَـــلُ المُشـــمَخِرّ	محلية	٢٩٣
١٨٩	فشـــيد رب العلـــى مـــا بيـــت	ولا أعـــدم الشـــام هـــذا النظـــر	محلية	٢٩٥
١٩٠	وحـــادت أمـــاني مـــن راحتيـــك	فـم يبـق لـي عنـد خلـقٍ وطـر	مسببية	٢٩٧
١٩١	أيـــادي يغمـــرن جودهـــا	كمـا غمـر الأرض جـود المطـر	جزئية	٢٩٧
١٩٢	فلـــى بالجميـــل الـــذي خولـــت	لســـان يقـــر وعـــين تقـــر	جزئية	٢٩٧
١٩٣	وإذا زففـت إلـى نـدّيك كاعبـاً	أثنـى علـيّ بحسـنها حُضّـاره	جزئية	٣٠٣
١٩٤	يفتـــر عـــن بـــردٍ يعـــل ببـــارد	مـن ريقـه تـرك القلـوب حـرارا	جزئية	٣٠٥
١٩٥	لـم أدر حـين رنـا إلـيّ بطرفـه	أأدار لحظـــاً أم أدار عقـــارا	جزئية	٣٠٥
١٩٦	أسـدى ومـا أكـدى أيـادي لـم يـزل	معروفهـــا يســـتعبد الأحـــرار	جزئية	٣٠٦
١٩٧	ملـك غـدت يمنـاه يُمنـاً لامـرئٍ	يبغـي نـوالاً واليسـار يسـارا	جزئية	٣٠٦
١٩٨	إنْ اقتـرب فنـوال كفـك مـوطني	أو أغتـرب فـإلى جميلـك مرجعي	جزئية	٣١٥
١٩٩	أذهلتنـــي عـــن أن أقـــول وإنمـــا	نابت هباتك عن لساني فاسمع	جزئية	٣١٦
٢٠٠	لـــو أن يربوعـــاً رأتـــك بمـــأزقٍ	علمـت بأنـك مـن عتيبـة أشـجع	محلية	٣١٨
٢٠١	أبـــت الظلامـــة همـــة كعبيـــة	نـــام الأنـــام وربهـــا لا يهجـــع	كلية	٣١٨
٢٠٢	لـو أبصـرت فهـر فريقـاً مـنهم	مـا قيـل للفهـرى أنـت مجمـع	محلية	٣١٩
٢٠٣	وتـروق عينـك دوحـة مـن غربهـا	فيهـا جنـىً يحميـه ظـلٌ مسـبع	جزئية	٣٢٣
٢٠٤	وزرافتـــان أقيمتـــا كلتاهمـــا	رانٍ إليـــك بمقلـــةٍ لا تهجـــع	جزئية	٣٢٣

م	البيت		علاقة المجاز	ص
٢٠٥	والفيــل يقــرع جلــده سواســة	مـن كـل قطـرٍ وهـو لا يتزعـزع	جزئية	٣٢٣
٢٠٦	وظعـائن تخشـى العيـون وتتقـي	نظـر المريـب فـدهرها تتبرقـع	محلية	٣٢٣
٢٠٧	سـحب جوامـد قـد أظلـت عارضـاً	تحــي يصــيبه الــبلاد وتمــرع	محلية	٣٢٤
٢٠٨	محـل لهـم بـين النقـا والأجـارع	عدتـه الغوادي فاسـتتاب مـدامعي	جزئية	٣٢٦
٢٠٩	ولـو أننـي نهنهتهـا خـوف كاشـح	فشـت زفـرات لـم تسـعها أضـالعي	جزئية	٣٢٦
٢١٠	عرتنـي صـروف النائبـت فقصـرت	ذراعـي وردت خائبـات ذرائعـي	جزئية	٣٢٧
٢١١	نصـية أنجـاد تخـاف وتتقـي	ونخبـة أمجـاد صـخام الدسـائع	جزئية	٣٢٩
٢١٢	أيـا راحـمٍ جـادت يـداك تبرعـاً	فعـال كـريم الصـنع جـم الصـنائع	جزئية	٣٣١
٢١٣	خيـر تضـوعت الـبلاد بنشـره	طيبـاً فـأغنى سـائقاً أن يسـمعا	محلية	٣٣٣
٢١٤	مـا غـض مـن طلوعهـا مـن قبلـه	إذ كـان أبهـى فـي العيـون وأرفعـا	جزئية	٣٣٤
٢١٥	وهـو ابـن أروع مـذ رأينـا وجهـه	لـم نلـق منصـرف الزمـان مروعـا	جزئية	٣٣٤
٢١٦	ودعـا القلـوب إلـى هـواه فأصـبحت	فأجـاب فيـه الله دعـوة مـن دعـا	جزئية	٣٣٤
٢١٧	ولـيهن بيتـا نعمـة وهبـت لـه	شـرفاً أعـز مـن السـماك وأمنعـا	محلية	٣٣٥
٢١٨	فأتـاك أهـل الأرض مـن آفاقهـا	رغبـا لقـد نـادى نـداك فأسـمعا	كلية	٣٣٦
٢١٩	رأس تـراع لـه العيـون ولـم تـزل	قبـل العيـون بـه القلـوب تـروع	جزئية	٣٣٨
٢٢٠	أوَ كيف لا يمضي الحسام بكف من	مـازال يضـرب بالكهـام فيقطـع	جزئية	٣٤٢
٢٢١	نالـت خبـاب فـي جنابـك سـؤلها	فلهـا مصـيف فـي ذراك ومربـع	محلية	٣٤٢
٢٢٢	ولقـد أبانـت طـيء عـن رشـدها	واليـوم تخفـض بالفعـال وترفـع	محلية	٣٤٢
٢٢٣	مـا ضـرهم لقيـا القنـا بجلـودهم	وعلـيهم مـن حسـن رأيـك أدرع	جزئية	٣٤٢
٢٢٤	إذ ظـل غـلابٌ يـذود حمـاتهم	إن التقـرب مـن رضـاك يشـجع	محلية	٣٤٢
٢٢٥	ظـل يسـميك طيئـاً لتجودهـا	مـن جـود كفـك ديمـة لا تقلـع	جزئية	٣٤٢
٢٢٦	لـم يخـل مـن فـرح بنصـراء فليـدم	قلـب ولا مـن ذكـر فتحـك موضـع	جزئية	٣٤٣
٢٢٧	فهنـاك أبصـارٌ تظـل شواخصـاً	شـوقاً إليـك وأنفـسٌ تتطلـع	جزئية	٣٤٣
٢٢٨	فلست ترى طرفاً إلى المجد طامحاً	سلا الناس عما لم تدع فيه مطمعا	جزئية	٣٤٥

م	البيت		علاقة المجاز	ص
٢٢٩	فدانت لك الدنيا وأعطاك أهلها	قياداً على رغم المعاطس طيعاً	كلية	٣٤٨
٢٣٠	قواطع ما تنفك في كل مشهد	تميت لتحي أو تضر لتنفعا	سببية	٣٤٩
٢٣١	أيادٍ تبار الغيث إبان هطله	وتخلفه فينا إذا هو أقلعا	جزئية	٣٥٠
٢٣٢	وما أحسن العافي بعينك قادماً	وأقبحه فيها إذا ما ودعا	جزئية	٣٥٠
٢٣٣	لعاش الندى مذ ظلت فينا فلا رأت	لجنب الندى عينٌ مدى الدهر مصرعا	جزئية	٣٥٠
٢٣٤	مازال يكلؤُهُ بعين لم تذق	سنةً ويمنعه بقلب أصمعا	جزئية	٣٥٢
٢٣٥	وأرى ارتياحك ضامنا إيمان من	دهت الخطوب فأمّ دارك مهطعا	محلية	٣٥٢
٢٣٦	دار بك استعلت وطال بناؤها	شرفاً فلا زالت لوجهك مطلعا	جزئية	٣٥٢
٢٣٧	فلقد كفاني غيث كفك أن أرى	طول الحياة لديمةٍ متوقعا	جزئية	٣٥٣
٢٣٨	وريعت قلوبٌ عمها الخوف بعده	وعهدي بها في ظله لن تروعا	جزئية	٣٥٨
٢٣٩	فقيد أمات المحل قبل فطامه	وروع أهل الأرض لما ترعرعا	كلية	٣٥٩
٢٤٠	إذا خيفت الأوطان أُومن سربه	وإن غمر المحل البسيطة أمرعا	محلية	٣٦٠
٢٤١	فَخَوفُكَ في صَدرِهِ ماثِلٌ	وَأَمرُكَ في صَرفِهِ مُمتَثَل	محلية	٤٨٩
٢٤٢	فَلِذاكَ أَلسُنُهُم لِسانٌ واحِدٌ	يُثني بِما خَوَّلتَ وَالدُنيا فَمُ	آلية	٥٥٦
٢٤٣	وَقَد طالَما اِستَنقَذتَ بِالأَمنِ خائِفاً	وَبِالجودِ مِعداماً وَبِالعَفوِ مُجرِما	اعتبار ما كان	٥٥٩
٢٤٤	مُستَنقِذاً مِن كُربَةٍ أَو ماتِحاً	في لَزبَةٍ أَو صافِحاً عَن مُجرِمِ	اعتبار ما كان	٥٧٣
٢٤٥	إن شَبَّتِ الأَعداءُ ناراً رَدَها	بَرداً عَلى سُكّانِها وَسَلاما	سببية	٥٩٠
٢٤٦	سَل عِلمَكَ الجَمَّ عَنّي فَهوَ يُخبِرُني	يُخبِركَ أَنّي لِسانٌ وَالزَمانُ فَمُ	آلية	٦٢٥
٢٤٧	صَعبُ القِيادِ إذا أَرعَيتَهُ أُذُناً	عَلِمتَ أَنّي لِسانٌ وَالزَمانُ فمُ	آلية	٦٣١

الوظيفة الجمالية

لا شك أن الشعر يتطور، ويواكب العصر، ويساير الحضارة، والشاعر حين يعمد إلى رسم صوره في الشعر فإنه يقصد أن تؤدي هذه الصور دوراً (وظيفة) داخل النص، وتختلف هذه الوظيفة للصورة الشعرية ما بين صور تزيينية زخرفية قليلة النفع، وبين صور جمالية، وصور اجتماعية، وصور إشارية، وكلها أشكال مطلوبة لتؤدي الصورة الشعرية الوظيفة المنوطة بها.

والباحث يحب أن يشير إلى أن هذه الوظائف لصورة الشعرية بأشكالها المختلفة ليست منفصلة عن بعضها في النص الشعري، وهي ليست متعارضة، وإنما هي موجودة مع بعضها في آن، وكل منها يكمل الآخر حتى يصل المعنى الذي يريده المبدع إلى المتلقي.

والشاعر الجيد هو من يفعل ذلك، أي: يمزج بين كل تلك الوظائف، والناقد الجيد هو الذي لا يركز على واحدة منها، بل يجمع بينها " ولأن العقل الناقد يجب أن يكون مرناً، وتنسيقه في تغير مستمر، فإن عليه أن ينتقل دائماً من التجربة الجمالية للقصيدة (أي الاستمتاع بها) إلى التجربة العقلية لها (أي الحكم عليها أو تفسيرها).لذلك فان الناقد الجيد هو القارئ الذي ينتقل بين الموقفين الجمالي والنقدي محاولاً الوصول إلى النقطة التي تمتزج فيها جميع عناصر القصيدة: الصوت والصورة والفكر والانفعال"[١]

وكذلك يحب الباحث أن يوضح أنه ليس من أنصار تفكيك العمل الأدبي، لكن التحليل قد يكشف عن قيمة العمل وطبيعته وبخاصة إذا أتى تحليلاً موضوعياً.

وتبين ناقدة شروط تحليل العمل بقولها: "وينبغي ألا يكون التحليل عملية تهديمية تفكك البناء الفني إلى عناصر متفرقة وإنما لا بد أن يكون الهدف منه إعادة البناء وملامسة الأعماق الفنية"[١]

---

(١) رود ستريفور هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ١٠٥

لكنها تبين فوائد هذا التحليل "بما للتحليل من أهمية في الكشف عن قيمة العمل الفني وطبيعته والإفصاح عن تذوقنا له على نحو موضوعي"[٢]

ونحن مضطرون إلى ذلك، يقول مرجري بلتون: "وحين نحاول أن نعرف لماذا تمتعنا قصيدة ما فإن علينا أن نفصل أجزاءها المختلفة"[٣]

وقد يتجاوز الشاعر "دوره الوظيفي الذي يرتبط بإثارة الجماعة أو التعبير عنها إلى التركيز على وظيفة هامة ترتبط بغنائيته وتعبيره عن المشاعر الإنسانية، فإذا به يصبح باعثاً للذة والمتعة الفنية لدى مبدعيه وناقديه ومتلقيه جميعاً، زد على ذلك أهمية هذا الشعر حين يتمتع بميزة المعاصرة لدى أبناء جيله"[٤]

ويعرف أحد النقاد الوظيفة الجمالية للصورة بأنها "محاولة نقل المعنى في صورة جميلة مشكلاً نمطاً فنياً ذا مضمون جيد يبعث على الإمتاع الفني"[٥]

ويرجع الجمال الأدبي في الصورة الشعرية إلى الطريقة التي يصوغ بها الشاعر صوره وأفكاره ومعانيه، "فالجمال في الشكل يرجع إلى الألفاظ والصياغة، وهو أسمى ما يصل إليه الفنان، أما سائر الغايات الأخرى فليست هدفاً في ذاتها،فإن جاءت عفواً فبها، وإلا فلا تأثير لها في القيمة الجمالية"[٦]

فالجمال هنا ليس في: ماذا يقول الشاعر؟ وإنما: كيف يقول؟ وبالتالي لا يجب أن نغفل جودة الأداء اللغوي للألفاظ والتراكيب اللغوية، وحسن عرضها في أبهى صورة، "فالصورة الفنية تبعث في النفس السحر الحلال، وتبعث في الألفاظ المعاني الجمال، وتجد النفوس نشوى بالجمال والسحر ..."[١]

---

(١) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ٧٤
(٢) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٧٤
(٣) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ٢٠
(٤) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٣٥
(٥) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٣٧١
(٦) منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٤م، ص ٣٦٥

(١) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٥٦
(٢) الديوان، ص ٣٤

يقول ابن حيوس:

لكـم أنْ تَجـوروا معرضـين وتغضـبوا	**وعـــادتُكم أن تزهـــدوا حـــين نرغـــبُ**
جنيـــتمْ علينـــا واعتـــذرْنا إلـــيكمُ	**ولـولا الهوى لم يسألِ الصفحَ مذنبُ**
ومـــــوهتمُ يـــوم الفـــراقِ بـــأدمعٍ	**تُخَبِّــرُ عــن صــدقِ الــودادِ فتكــذبُ**
وكــمْ غــرَّ ظمآنــاً ســرابٌ بقفــرةٍ	**وخبَّــرَ بــرقٌ لاحيــا وهــو خُلَّــبُ** (٢)

فالشاعر – في معرض تغزله، وما أقلَّ ما يفعل! – يبين لمحبيه أن من حقهم أن يظلموا ويغضبوا!! لأن من عادتهم إذا رأوه مقبلاً عليهم أن يتزهدوا، فلقد تجنوا عليه واعتذر لهم وذلك نابع من حبه لهم، وعند رحيلهم سالت دموعهم مخبرة عن صدق ودهم٠

فإذا ما تأملنا البناء الشعري في الصورة السابقة، فإننا نجد الشاعر يصوغ لغته صياغة خاصة، وأول ما يلجأ إليه الشاعر ههنا التقديم والتأخير، فيقدم المفعول به على الفاعل للتوكيد والتشويق (لم يسأل الصفحَ مذنبُ – غر ظمآناً سرابٌ)، ويقدم الظرف (وموهتم يوم الفراق بأدمع)، وقد استخدم الفعل المضارع (تجوروا – تغضبوا – تزهدوا – نرغب – يسأل – تخبر) للتجدد والاستمرار واستحضار الصورة، ثم استخدم (كم) الخبرية لتفيد الكثرة٠

ويلجأ الشاعر إلى الخيال، فهناك الكناية عن الإعراض والكبر في: (وعادتكم أن تزهدوا)، وهناك الاستعارة فالدموع (تخبر)، وكذلك البرق، ثم يأتي (التشبيه الضمني) في آخر بيت حيث صور حال الذي يرى أحبابه ويُحرم منهم وكان يظن أنهم سيريحون قلبه، بحال الظمآن الذي رأى سراباً فظن أنه يرتوي، فإذا به يُصاب بالحسرة، وكثيراً ما يخيل إلى الناظر في السماء أن السحاب سيمطر وهو خلب من الغيث٠

وأما المحسنات البديعية فيبدأ الشاعر بـ (التصريع) على عادة القدماء بعامة وعادته بخاصة مما يعطي جرساً موسيقياً، ثم يستخدم (المقابلات) في (تزهدوا – نرغب)، (جنيتم – اعتذرنا)، (صدق – تكذب)، (الحيا – الظمأ) مما يقوي المعنى ويؤكده في الذهن٠

وليس الاهتمام بالقيمة الجمالية للصورة أمراً جديداً، فلقد أشار إليه كثير من النقاد القدامى ومنهم قدامة الذي يقول: وعلى الشاعر – إذا شرع في أي معنى كان – أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"(١)

ويعلّق أحد النقاد على هذا الكلام بقوله: " ففي هذا يصوّر لنا قدامة عدم الاهتمام بقيمة المعنى أو استجادة الشعر لأن معناه حميد، ولكنه يهتم بالصورة، وليكن المعنى حميداً أو ذميماً، فهذا لا يعني، فليس للشعر غاية أخلاقية أو تعليمية، وإنما هو ينظر فقط إلى جانب الجمال الذي يسميه تجويد الصورة "(٢)

وأما سر الجمال في الصورة عند ابن طباطبا: "وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفى الاضطراب، والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق بما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت، قال بعض الفلاسفة: إن لنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها"(٣)

إن الشعر في مادته كلمات، ومن ثَمَّ فإن جمال الشعر في نظر ابن طباطبا يتمثل في اعتدال العلاقات بين ألفاظه اعتدالاً تتآزر فيه الكلمات بحيث تتعاون في تقديم صورة جميلة يطرب لها المتلقي وتعشقها نفسه، أي أن الإحساس بالجمال في الصورة لا يرجع إلى مجرد التناسق في حروفها أو حسن جرسها في السمع فحسب، بل لا بد لذلك الإحساس من تمثل دلالتها الفنية المتجسدة فيها٠

ونحب أن ننوه أن الشاعر الجيد المطبوع لا يقصد إلى تلك التقاليد قصداً، ولكنها تتبع تلقائياً في لغته لتجسد تجربته، وتوضح عاطفته، فتجد بذلك طريقها إلى وجدان المتلقي فيتذوقها ويحس بجمالها٠

والوظيفة الجمالية تحمل إلي المتلقي من طاقات الإبداع الفني للشاعر ما يمنحه من النشوة والمتعة حساً جمالياً رائعاً، فكل شعر يحمل متلقيه على عمل فعل يوصف صاحبه بأنه من الشعراء المبرزين، وإعجاب المتلقي بشعر دون آخر إنما هو إعجاب بالشاعر المجيد، الذي عبر عن صدق عاطفته، وهذا ما يؤكده أحد النقاد، فيقول: "إن اللفظ لو تجسم

---

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د٠ت، ص ١٢٣

(٢) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٥٥م، ص ٣٧٣.

(٣) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢م، ص ١٥، ١٦

لرأيناه وشياً وزينة، لكنه قبل الزينة والوشي موجود ويؤدي وظيفة، وما فعل الزينة أو الوشي إلا فعل تجميل للفظ أو بمعنى أصح للمحتوى"[1]

يقول ابن حيوس:

خيلٌ إذا ركضَتْ تَساوى عندها	**من كلِّ أرضٍ وهدُهَا وهضابُها**
تَردي بآسادٍ خوادرَ في القنا	**منها أظافرها ومنها غابُهَا**
وأمامها ظَفِرٌ يَذلُّ له العِدَى	**ويُفَلُّ ظُفْرُ النائباتِ ونابها**
اذْعَرْ جيوشَهُمُ بجيشك إنها	**نَعَمٌ وأطرافُ الوشيجِ ذِئابها**
إن زُرْتَ مملكةَ النصارى زورةً	**أعيا على أصحابِها إصحابُها**
ثبتتْ بأفئدة العِدى لكَ هيبةٌ	**ستزولُ من إلبابِها ألبابُها** [2]

فالشاعر – وهو يمدح أمير الجيوش أنوشتكين الدزبري – يبين مدى قوة جيوشه التي ترهب العدو، ففيها خيول سريعة في المنخفضات والمرتفعات لتلقي الموت المحقق لأعدائه، ويقودها مظفر يصيب العدو بالذل، ويهزم المصائب والمصاعب ويذلها، فيلقي الرعب في قلوبهم كما زُعرت شاة ترى الذئب، فهو يقتل أعداءه من الروم الصلبيين وقد فارقتهم العقول من شدة ذعرهم وفزعهم.

فإذا رحنا نتأمل أسرار الجمال في هذه الصورة المادحة، فإننا نجد الشاعر – انطلاقاً من عاطفته المحبة لممدوحه القائد الشجاع – يبدأ بكلمة (خيل) النكرة لتفيد التعظيم والتهويل، ثم أداة الشرط غير الجازمة (إذا) للتوكيد والتحقق، ولفظة (كل) التي تفيد الشمول وتبين مدى طلاقة القدرة في السرعة والعدو والركض، ثم نجد المطابقة بين (الوهاد – الهضاب) لتوحي بقوة الخيول وسرعتها مهما كانت الأرض التي تعدو فوقها عالية أم منخفضة، والبيت كله كناية عن قوة وسرعة خيوله المدربة، ثم يصور رجال الجيش بأنهم (آساد) وهي استعارة تصريحية سر جمالها التوضيح وتوحي بقوة الجنود وشجاعتهم، وهؤلاء الجنود مُغَطَّون بالرماح اللدن الذوابل التي تعمل الموت في رقاب العدو، وأما القائد لهذه الجيوش المنتصرة

(١) أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٤٧٦
(٢) الديوان، ص ١٠٣

ولهذه الأسود الغاضبة فهو المُظَفَّر دوماً وهو الذي تُذل له الأعادي، وهي كناية عن هزيمتهم وصغارهم، ثم نجد الاستعارة المكنية في (ظفر النائبات) حيث صورها بوحش مفترس ضارٍ، وسر جمالها التجسيم وتوحي بقوة الممدوح، ثم يستخدم – أخيراً – الأسلوب الإنشائي بصيغة الأمر (اذْعَرْ) للحث والتذكير والنصح والرجاء، وبعدها يستخدم التشبيه البليغ حين يصور الأعداء (أنعام) تخشى الذئاب ليعرض بخوفهم وذعرهم، ويشيد بقوة القائد الدزبري.

وعندما يستخدم اسم المرة (زَوْرَة) الذي يوحي بالتقليل فهو يدل على حدوث الفعل مرة واحدة، أي أنه يصيبهم بالإعياء والنَّصّب والهزيمة من زيارة واحدة، وهي كناية عن قوة ممدوحه وشدة تأثيره، ومن كل ذلك كانت النتيجة أن أُصيب العدو بالعب فانخلعت قلوبهم.

والصورة – عند أهل الجمال – ليست أداة تحقق غاية معينة، سواء أكانت معرفية أم أخلاقية، وعندئذ تتجلى قيمة الصورة في طبيعتها الخاصة، أي في تشكيلها اللغوي، وفي ضوء هذا يكون للنص الأدبي وجودٌ موضوعيٌ مستقلٌ عن الوعي، وإن قيمته الجمالية الكائنة فيه ليست نسبية، وإنما هي موضوعية محددة، يمكن الكشف عنها والتحدث عن خصائصها ومكوناتها، ويرتكز هذا التصور على مقولات جمالية معينة ترى « أنَّ للجمال وجوداً موضوعياً، ولهذا اتفق تذوقه والاستمتاع به لدى جميع الناس في كل زمان ومكان، فالشيء الجميل يقوم بالقياس إلى ما فيه من خصائص تثير الإعجاب بجماله ... فالجمال ... صفةٌ حالّةٌ في الشيء الجميل تلازمه وتقوم فيه ولو لم يوجد عقل يقوم بإدراكها"(١)

ويقول أيضاً: "وإن جزءاً من هذه الحقيقة ينطوي على هذا السحر الذي يبهر الإنسان، ويجعل الأدب ضرورياً، ومما يثير الانتباه أنَّ ثمة دراسات تؤكد أن الفن ومنه الأدب كان في نشأته ضرباً من السحر، وكان أداة من أجل السيطرة على نزوعات العالم الفعلي"(٢)

---

(١) أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م، ص١٣
(٢) أرنست فيشر، المرجع السابق، ص ١٥
(٣) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ٢٥٤
(٤) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ١٧٤
(٥) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، ص ٣٢٣

ويرى الباحث أن الوظيفة الجمالية للشعر تتحقق من خلال عدة أمور، ومنها قدرة الصورة على **التشخيص**، والذي يعني "منح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك"[٣]

فالشاعر المصور هو القادر على تشخيص الجمادات وبث الروح فيها، "فالصورة تعمق المحسوسات وتبعث الحياة في الجمادات وتبث الروح في كل ما يتناوله الشاعر فيها من مظاهر الحياة والواقع، وجوامد ما تقع تحت الحس في الطبيعة فتتعانق هذه الظواهر كلها بعضها مع بعض، وتتآلف في تعاطف وتجاوب فهي وسيلة التعرف على أسرار الحياة ..."[٤]

بل إن أحد النقاد ليعتبر الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية هي الوظيفة العليا التي لا تدانيها وظيفة "ومما لا شك فيه أن أرقى أدوار الصورة الفنية وأعظم وظائفها هو الدور الجمالي والوظيفة الجمالية، ففيها غاية الإمتاع، وفيها أداء رسالة الأدب، وفيها تحقيق هدف الشعر الأسمى، وهدف الشاعر من فنه. إن كل أساليب الصور، وكل طرق الخيال، واختلاف الأبنية وتعدد الأنماط يهدف دائماً إلى تحقيق الجمال والشعور باللذة، وهذا ما يفرق الشعر على غيره من فنون القول الأخرى التي تخطب ود العقل، وتحاور الفكر، وتخاطب المنطق، وأن ما يميز الشعر الفني عن غيره هو فنية التصوير،وإمكانية تحقيق الأثر الجمالي"[٥]

يقول الشاعر:

وإنْ غادرت صبرَهمُ أسيراً ... فَقَدْ غادَرْتَ رُعبَهُمُ طليقا

تُزاحمُهُم إذا سلكوا فضاءً ... فكيفَ بهم إذا سلكوا طريقا؟!

وإنك لو منعت الدهر شيئاً ... لأضحى عن تناوله مَعوقا

أرى اسمَ المَلْكِ مُشتركاً مُشاعاً ... ومعناه بغيرِك لنْ يَليقا

فيا ذا الصدرِ يزدادُ اتساعاً ... إذا ما ازداد صدرُ الدهرِ ضِيقا

وقتك من الردى أرواحُ قومٍ ... متى بخلوا بها، بخلوا عُقوقا

فلو مُنيَ الزمانُ بما تُعاني ... لما كان الزمانُ له مُطيقا [١]

---

(١) الديوان، ص ٤٠١

فابن حيوس – في معرض مدحه لناصر الدولة أبي محمد الحسن بن حمدان – يبين شجاعة ذلك الممدوح، وأثر تلك الشجاعة على أعدائه، فإنه أسر الصبر، وغادر الرعب طليقاً، وقد سدَّ أمامهم الفضاء، فأنى لهم أن يهربوا؟! ومن طلاقة قدرة الممدوح أنه لو منع الدهر شيئاً لما استطاع الدهر لهذا الأمر استنقاذاً، وإذا كان كثير من الناس يُلقبون بلقب الملك، فليس حقيقاً به إلا أنت، والأمير ذو حلم إذا صدر الزمان كان ضيِّقاً، وقد تحمل هذا الممدوح الكثير مما لو تحمله الزمن لما استطاع ولما أطاق.

والشاعر – مدفوعاً بعاطفة الإعجاب بصفات ممدوحه – يتخذُ من التشخيص وسيلة إلى عرض صورته، فقد شخَّص الشاعرُ الصبرَ أسيراً على سبيل الاستعارة المكنية، وكذلك شخصه طليقاً، وابن حيوس مغرم بالمقابلات، ثم يأتي الأسلوب الإنشائي بالاستفهام (فكيف بهم إذا سلكوا مضيقاً؟) ليفيد التعجب والسخرية، ثم يشخص الشاعر الدهر إنساناً يحرمه ناصر الدولة (ولو منعت الدهر شيئاً)، ثم يواصل الصورة التشخيصية التي تصور الزمان إنساناً (معوقاً) ليبين عجز الزمن عن أن يسترد شيئاً سلبه الممدوح.

ويستمر الشاعر في بيان صورته المادحة التي تعتمد على التشخيص فيصور الزمان إنساناً يضيق صدره، بينما صدر الممدوح متسع، ويشخص الزمان إنساناً لا يطيق تحمل ما يتحمله ناصر الدولة.

وهكذا رأينا الصورة السابقة معتمدة على التشخيص، "وتلك هي الأضواء في بؤرة واحدة تتركز في موقع معين هذا الموقع يتحدد في أغنى أنواع الخيال في التصوير الأدبي الذي يبعث فيه الحيوية والحركة والدقة والتناسق"(١)

ولقد كان العقاد يرى "أن التشخيص أقوى ألوان الخيال في الصورة فهو يزيدها حيوية وخلوداً، وملكة التشخيص لا تقل عن ملكة التصوير جلالاً وروعة في آيات الفن الرفيع فهي الملكة المصورة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً أو من دقة الشعور حيناً آخر"(٢)

ويقول ابن حيوس مادحاً قائد الجيوش أنوشتكين الدزبري:

---

(١) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ٢١٥
(٢) عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ١٩٨٤م، ص٣٠٦
(٣) الديوان، ص ٤٤٩

ليست تقَضَّى من زمانك لحظةٌ حتى تزيدَكَ رفعةً وجلالا
بكَ أنجزَ الدهرُ المَطُولُ عِداتِهِ من بعدِ ما كانَ المِطالُ مُطالا
ما زلتَ تُلْبِسُهُ محاسنَ جمةً حتى مشى من تيهِهِ مُخْتالا [٣]

فكل لحظت تمر على الممدوح تزيده رفعة وعظمة، والدهر الذي يماطل في تحقيق وعوده قد نفذ ما وعد القائد المظفر به، وقد مشى الزمان يتيه ويفتخر من المحاسن التي ألبسها إياه القائد.

وإذا رحنا نتأمل الصورة السابقة وجدنا الشاعر يتخذ التشخيص مطية له، فالدهر – مع القائد – إنسان وفيٌّ يُنجز ما وعد به، وهي استعارة مكنية وسر جمالها التشخيص، وقد شخَّصَه الشاعر أيضاً في صورة إنسان يكسوه القائدُ الفضلَ، وقد تشخص – أيضاً – في صورة مَن يمشي تياهاً معجباً.

وقد يكون من وظائف الصورة **التجسيم**، وهو تحويل المعنويات إلى محسوسات، ولا شك أن ذلك يجعل الصورة أكثر وضوحاً، وبالتالي أكثر تأثيراً في نفس المتلقي.

والتجسيم "هو صيرورة المعنى والخاطرة إلى هيئة بارزة محددة تقع تحت الحس، وتجسم الفكرة في أشكال محسوسة وأحكام مسورة، وتحول التجريد المطلق إلى صورة منظورة وعوالم مرئية"[١]

يقول ابن حيوس:

هل للأماني عن جنابِكَ مَدفعُ أمْ هل لها من دونِ بابِكَ مَشرعُ
ركبوا بنياتِ الطريقِ فضلَّ سا لكُها، ومنهجُكَ الطريقُ المهيعُ
ورعيت حق القاصدين وما رعوا ووعيتَ قول المادحينَ ولم يعوا
وعزائمٌ مثلُ السيوفِ وطالما قطعَت غداةَ الرَّوعِ ما لا يُقطعُ [٢]

فمن خلال مديحه لتاج الملوك محمود بن نصر بن صالح المرداسي يبين الشاعر أن ممدوحه مهوى ومأوى الأماني، وليس لها مُبتعَد عنه لأنه محققها ومنيلها من يتطلع إليها،

(١) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ٢١٧
(٢) الديوان، ص ٣١٧

وكعادتـه يعقـد ابـن حيـوس مقارنـة بـين ممدوحـه وغيـره مـن الملـوك، فـإنهم يمتطـون الطـرق الصغيرة التـي تتشعب بهم وتبعدهم عن جـادة الصواب، وأمـا تـاج الملـوك فمنهجـه الطريـق (المهيع) البين الواضح الذي لا يحيد عن الحق، وقد رعى حقوق من قصدوه طالبين نوالـه، وغيره لم يراعِ، وفهم أقوال المادحين لـه، وغيره لم يعِ، فلـه عزيمـة ماضـية كالسيف تقطـع مـا لا يُقطع.

يبتدئ الشاعر صورته السابقة باستفهام غرضه النفي، فليس للأماني مدفع عن باب تـاج الملوك، وليس لها طريق غير بابه، وكذلك نلمح (التصريع) في بداية القصيدة وكان التزامه دأب الشاعر ليعطي نغمه الموسيقي في بداية القصيدة كأنها دفعة لاستكمال القراءة.

ثم يواصل الشاعر عرض صورته المادحة فيجسم الأماني مطية تُركب (ركبوا بُنيات الطريق)، وهي استعارة مكنية صور الأماني بمطية تُركب، وسر جمالها التجسيم، وتوحي بضلال مساعيهم لأنهم تنكبوا جادة الطريق، والبيت فيه مقابلة بين الشطرين توحي بطول همة الممدوح إذا قصَّر غيره من الملوك، ثم نجد صورة الطباق بالسلب في (رعيت وما رعوا – وعيت وما وعوا)، ثم يصور الشاعر قوة عزيمة تاج الملوك على أنها مثل (السيوف)، وهي صورة تشبيهية، وسر جمالها التجسيم، وتبرز مضاء عزيمته وحدتها، وقدرتها على الفصل والقطع إذا ما عجز غيره.

وهكذا تتضح أمامنا جماليات الصورة، "فالجمال لغةٌ لا يفهمها إلا أصحاب النفوس الجميلة أصلاً، وأرباب العواطف السامية والمشاعر الراقية والأحاسيس الصادقة، إن الجمال لغة تترجم الحقائق الحسية الماثلة المدركة بالحواس إلى صور ذهنية على صفحات العقول، وتختزن في الذاكرة فتنبعث بالارتياح، وشعوراً بالأمن الوجداني، والارتقاء العاطفي، فتنفس النفوس سمومها خارج إطارها، وتلقي بعبء الحياة وتقلبها خلف ظهورها، وتسد آذانها عن منكرات الأصوات، وتغلق عيونها عن أقبح المرئيات ليحل محل هذا كله صور تتشح بوشاح السحر الأخاذ، وتتعطر بعطر الفتنة الخلابة"(١)

---

(١) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، ص ٢٥٨
(٢) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ٢١٧، وما بعدها بتصرف.
(٣) الديوان، ص ٣١٨

ويرى أحد النقاد أن التجسيم يأتي على عدة أشكال، ومنها: "

أ – تجسيم معنى عام من المعاني تجسيماً حسياً تدركه الحواس لتكون أعون على فهمه وتوضيحه.

ب – التجسيم لحالة معينة من الأعراض الخارجة التي تصيب الأحياء ومظاهر الطبيعة.

ج – تجسيم حالة نفسية، أو صراع داخلي، أو عاطفة اتخذت لوناً معيناً مما لا يقدر على توضيحه إلا التجسيم.

د – توضيح المحسوس المجسم بمحس آخر يزيده وضوحاً، ويعين على جلائه ليتعاون الجانبان معاً في تعميق الصورة،وتعدد الجوانب والخواطر فيها"(٢)

يقول ابن حيوس:

فـــافخر فإنـــك واحـــد مـــن معشـــرٍ بهـــمُ تُـــذادُ النائبـــاتُ وتُـــدفعُ

فرعـوا هضـاب العـزِّ، وهـي منيعـةٌ فرَعَـوا ريـاض الفخـرِ وهـو ممنَّـعُ

قـــومٌ إذا رامـــوا ممالـــكَ غيـــرهمْ حصدوا ببيضِ الهندِ ما لم يزرعوا (٣)

فالشاعر يواصل صورته المادحة لتاج الملوك محمود بن نصر بن صالح المرداسي، يوضح أن من حقه الفخر ويعلل ذلك بأنه من أولاد الملوك الذين يبعدون الشرور والمصائب عن الناس، وقد علوا فوق هضاب العز المنيعة، فأنبت لك لهم حدائق الفخر التي رعوها، فهم إذا أرادوا احتلال بلاد أعدائهم حصدوا رءوس أعدائهم.

وعندما ننعم النظر في الصورة السابقة نجد ابن حيوس، وقد أُعجب بصفات الممدوح، لَيطلب منه أن يفخر، ويعلل هذا الطلب، ثم نراه يجسم (النائبات) ويعرضها في صورة محسوسة، ولتكن صورة الإبل التي تذاد وتبعد، وعن طريق التشبيه البليغ من المضاف إليه والمضاف (هضاب العز) يتجسم العز في صورة مادية، وكذلك قوله (رياض الفخر) حيث صور الفخر بحديقة غناء، وسر جماله التجسيم، ويوحي بعلو شأن الممدوح.

وقد تتحقق الوظيفة الجمالية للصورة من خلال رغبة الشاعر في **المبالغة،** فالشعر قائم منذ نشأته عليها، وليس هناك شعر ما لم تكن هناك مبالغة، وهي كما يراها أحد النقاد "تعد

وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه عندما يُراد بها تمثيل المعنى، أو التأكيد على بعض عناصره الهامة"[١]

وشاعرنا ابن حيوس بما أنه شاعر محترف مادح فلقد كانت المبالغة ديدنه وسمته التي لا تفارقه، وذلك من مثل قوله:

قـدتَ الجحافـلَ لـم يقُـدْ معشـارَها	**كسـرى الملـوكِ ولا رآهـا تُبَّـعُ**
لـو أبصـرَتْ فِهـرٌ فريقـاً منـهمُ	**مـا قيـلَ للفهـريِّ أنـتَ مُجَمِّـعُ**
وعصـائباً مـلأوا الفُـراتَ سـفائناً	**لَمَّـا نبَـا بهـمُ الفضـاءُ الأوسـعُ**
فـي حيـثُ لا تسـعُ الفيـافي جمعَهـم	**إلا كمـا يَسـعُ الإنـاءُ المُتـرعُ**
طوفـانُ عـزمٍ لا يَشـقُّ عُبابَـهُ	**فُلـكٌ ولا الجـوديُّ منـه يَمنـعُ** [٢]

فالشاعر يغرق في المبالغة من خلال مديحه لتاج الملوك محمود بن نصر بن صالح،فيبين أنه قاد الجحافل من الجيوش التي لم يقد (كسرى) معشارها، ولا رآها أو سمع عنها (تُبَّع)، ولقد كانت (فهر) تلقب (قصي بن كلاب) بـ "المجمع" لأنه جمع قريشاً بمكة من أقطارها، لكنهم لو رأوك لما أصبح مستحقاً لهذا اللقب، ولما ضاق الفضاء (الأوسع) عن جيوش ممدوحه، فإنه ملأ نهر الفرات بالسفن، وهذا لأن الصحراوات الشاسعة لم تعد تسعهم، وأنى ذلك وعزم تاج الملوك لا تشق عبابه السفن، ولا يمنعه جبل الجودي.

على أن بعض النقاد يرى أن المبالغة في الصورة تعقدها "لما فيها من زيف، وإرادة المستحيل، والبعد عن الحقيقة الشعرية، وهي الصدق الفني فيه، فهي تكشف عن الكذب في النفس، لا عن الوضوح والتقرير، وما كانت في صورة إلا أخذت بجمالها وتعطلت عنه"[١]

ويسارع الناقد نفسه إلى تجلية الأمر بالنسبة للمبالغات الشعرية، فيبين أن مقصوده منها أن "يبتعد الشاعر عن الكذب لا أن يبتعد عن الخيال، وأن يكون صادقاً مع نفسه في صورتها الشعرية من غير تجشم للمبالغات"[٢]

---

(١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤١٦
(٢) الديوان، ص ٣١٩
(١) عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ١٢٢
(٢) العقاد، المرجع السابق، ص ١٢٢
(٣) الديوان، ص ٣٧٣

وإذا كان ابن حيوس قد أغرق في المبالغة في صورته السابقة إلا أنه لم يبلغ عُشر ما بلغه ابن هانئ الأندلسي (ت ٣٦٢هـ) الذي كان أحد شعراء الشيعة أيضاً، ولعلنا لا ننسى قوله:

ما شئتَ لا ما شاءت الأقدارُ	فاحكمْ فأنتَ الواحدُ القهارُ
فكأنما أنت النبي محمدٌ	وكأنما أنصارك الأنصارُ

ولكن ابن حيوس – على كثرة مبالغاته – لم يصل إلى هذه الدرجة التي تندرج تحت ما أشار إليه العقاد من المبالغة التي تفسد المعنى.

يقول ابن حيوس مادحاً أنوشتكين الدزبري:

فجاوزتَ أقصى عمرِ نوحٍ مُعوَّضاً	عن العامِ من أعوامِ مدته ألفا
حياةُ بني الدنيا حياتُكَ سالماً	فلا بُدِّلَ الإسلامُ من قوةٍ ضعفا [٣]

فعندما يمدح الشاعر أميرَ الجيوش، ويهنئه بالشفاء، فإنه يدعو له أن يعمر مثلما عمَّرَ نوح – عليه السلام –، ولا يكتفي بذلك، بل يدعو أن يُعوض عن العام الواحد من أعوام نوح ألف عام، فكم سيعيش؟! ولا شك أن المبالغة هي التي قامت عليها الصورة، الباحث يوافق العقاد فيما ذهب إليه من التفريق بين الخيال والمبالغة المقبولة، وبين الإغراق في المبالغة، وهذا ما يؤكده أحد الباحثين بقوله: "الفن –أساساً – قائم على المبالغة، والشعر – باعتباره فناً – يقوم على المبالغة أيضاً، ولذا اعتُبِرَ الخيال من أهم مقومات الصورة، بل أهمها؛ لأن الشاعر عن طريق الخيال يبالغ في رسم صورته، فيحمل المتلقي ليطوف به عليا سماواته بعيداً عن الواقع الأليم"[١]

ويقول الشاعر في نفس القصيدة:

فلو لم تكن فينا لمُتنا مَخافةً	ولو عدمَتْكَ الأرضُ لم تأمنِ الخسفا
ألست ترى النبتَ الذي أطلع الحيا	إذا ما جفا صورُ الحيا تُرْبَهُ جفَّا

---

(١) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ٢٥٢
(٢) الديوان، ص ٣٧٤
(٣) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة النصر بجامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م، ص ٩٨
(٤) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤٤٠

أراد يرينـــــا اللهُ جاهــــك عنـــــده ومَنْ منكِ أولـى بالمحبـةِ والزُّلفا [٢]

وهكذا رأينا الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية تتحقق من خلال التشخيص والتجسيم، فتظهر الصورة في أحسن صورة لأنهما من أهم الوسائل في تشكيل الصورة، فالشاعر، "يشكل أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره"[٣]

وقد تتحقق الوظيفة الجمالية عندما نعلم أن للصورة **متعة فنية في ذاتها**، فالشعر فن، ولا بد أن تتوافر عناصر الإمتاع في الفنون، وهنا " لا يهدف الشاعر إلى نفع مباشر، ولا يقصد توجيه سلوك المتلقي ومواقفه بقدر ما يقصد به تحقيق نوع من المتعة الشكلية هي غاية في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر "[٤]

يقول ابن حيوس:

خليلـــــيَّ عُوجَـــا نُحَـــيِّ الـــدِّيارَ ونَنــــــدبُ أوقاتَنَـــــا باللَّبَـــــبْ

ونســـألُ عمـــن طـــواه الرســـيمُ رســـومَ الـــديارِ وإنْ لَـــمْ تُجِـــبْ

ولـــمْ أنـــسَ قـــولَ ابنـــةِ المـــالكيِّ لســـــلمى وأدمعُهَـــــا تنســـــكب

أيـــا أُخـــتِ مـــا بـــالُ ذا الأعصـــريِّ ســـلا حـــينَ بلَّغْتِـــهِ مـــا طلـــب

عهـــدْنَاهُ يَرغـــبُ فـــي الزاهـــدين متـــى صـــارَ يزهـــدُ فـــيمَنْ رغـــب

تَجنَّبَنـــي وهـــو يشـــكو الهـــوى عـــذيري مـــن العاشـــق المجتَنَـــبْ

وكـــم ليلـــةٍ نـــام عنـــي الرقيـــبُ ونبهنــــي القمــــرُ المرتَقَـــبْ

جمعْـــتُ بهـــا بـــين مـــاءِ الســـحابِ ومـــاءِ الرُّضَـــابِ ومـــاء العِنَـــبْ [١]

وهي مجرد صورة غزلية تقليدية يحاول الشاعر فيها أن يجاري الفحول كابن أبي ربيعة، فيعرض صورته الغزلية مقدمةً لقصيدة مادحة، وليس للشاعر من هدف في الصورة السابقة

---

(١) الديوان، ص ٦٥، ٦٦
(٢) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، د٠ت، ص ٩٢
(٣) الديوان، ص ٥٣٨

إلا المتعة الفنية في ذاتها، " وهي لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه، وهي لا تهدف إلى منفعة"(٢)

ومن مثلها قول الشاعر:

يــا للرجــالِ لنظــرةٍ ســفكتْ دمــاً	ولحــادثٍ لــمْ ألْقَــهُ مُسْــتلئما
وأرى الســهامَ تَــوءمٌ مــن يُرمــى بهــا	فعلامَ سهمُ اللحظِ يُصمي مَن رَما
ولقــدْ وقفــتُ بــدارِ زينــبَ مَوهنــاً	والوجــدُ يــأبى أنْ أقــولَ فأُفْهــا
مُســتخبراً عنهــا فلــمْ أرَ مَعْلمــاً	منهــا بأخبــار الأحبــةِ مُعلمــا
أبكــي ويمنعُنــي تناســي مــا مضــى	مــا يمنــع الأطــلالَ أنْ تتكلمــا
فعــذلْتُ قلبــي إذ أطــاعَ غرامَــهُ	وعصــي التسـلـيَ بعـدها واللُّومــا (٣)

وهكذا لا نجد للصورة نفعاً مباشراً، وليس فيها سوى المتعة الفنية في ذاتها، "فإحساسنا بأن معنى الأشياء ينكشف لنا في الشعر لا يعني أننا نصل بالفعل إلى معرفة عن طريق الشعر، ولكنه مجرد شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا في التكيف مع الحياة"(١)

ويقول آخر: "إن الجمالَ إدراك أو فعلٌ يوقظ فينا الحياةَ في صورها الثلاث معاً : الحساسية والعقل والإدارة"(٢)

وسوف يستعرض الباحث بعضاً من الصور التي تظهر من خلالها الوظيفة الجمالية في شعر ابن حيوس.

ويلجأ الشاعر إلي المبالغة في وصف ممدوحه بصفات، يغلب عليها التعميم، كقوله:

ومــا الــدهر إلاّ طــوعُ أمــرِك راغمــاً	جنـى أبؤسـاً أو بـث فـي الخلـق أنعمـا
إذا عــاد عــن ســوءٍ فأنــت نهيتَــه	وإن جــاء إحســاناً فمنــك تعلمــا
ومــا جــادتِ الخضــراءُ إلا تغيَّمَــتْ	فللــه نــوءٌ لا يغــيم إذا همــا
حللــتَ وإن ســيئَتْ عــداكَ مَحلَّــةً	يعـود حسـيراً مَـن إلـي سـومها سـما

(١) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، ص٢٧

(٢) جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٦٥م، ص ٨٥

لئن كانَ أدناها عسيراً على الورى فمازال أقصاها إليك مُسَلِّما(٣)

فهو يعلي من شأن ممدوحه، حتى أن الدهر يأتمر بأمره بإساءته للناس أو بأنعمه عليهم، والبيت الثاني شرح للبيت الأول، ثم يقول في ممدوحه إن الأرض إذا سقيت بالمطر سبقها غيم ولكن مطره لا يسبقه شيء فهو الأفضل، ومكانة ممدوحه لا يدانيها مكانة، ولا أحد يستطيع أن يسمو إليها أو يضاهيها وإن علا، ويؤكد هذا المعنى في البيت الرابع بمعنى آخر يقول من خلاله إن كانت هذه المكانة العالية أدناها عسير على الناس فما بالك بأقصاها.

وإذا تأملنا الصورة السابقة نجد أن عناصر الجمال فيها تعددت، ومن ذلك استخدام أسلوب القصر (وما الدهر إلا طوع ٠٠) ووسيلته النفي بـ (ما) والاستثناء بـ (إلا) للتوكيد والتخصيص، ثم يأتي الحال (راغماً) ليؤكد أيضاً عظمة قدرة هذا الممدوح الذي (يرغم) الدهر، ثم يواصل استخدام المؤكدات، فيستعمل أداة الشرط (إذا) التي تفيد التحقق والتوكيد٠

وإذا انتقلنا إلى الصور البيانية فإنه يستخدم الكناية بكثرة، وكذلك يشخص الزمان إنساناً يطيع الممدوح، بل يشخصه ذليلاً يأتمر بأمر الممدوح، وينتهي بنواهيه٠ وكذلك مما يلفت النظر في هذه الصورة المدحية الاعتماد على المقابلات، فابن حيوس يقابل بين ممدوحه وبين الزمن، وبينه وبين الغيث، وبينه وبين غيره من الملوك ليثبت التفوق لممدوحه، ومنها (جنى أبؤساً × بث أنعما)، (عاد عن سوء × جاء إحساناً)، (تغيمت × لا يغيم)، (أدناها عسيراً على الورى × أقصاها إليك مسلما)٠

وأيضاً قوله:

وعزمةٍ مُذْ ألَمَّتْ بالشآمِ بَنَتْ دونَ الخلافةِ سوراً ليس ينهدمُ

ورُبَّ جيشٍ إذا سالَ الفضاءُ بهِ رأيتَ فيه جبالَ الأرضِ تصطدمُ

بحرٌ فإنْ عسلَتْ فيه الرماحُ أرَتْ أمواجَ بحرِ المنايا كيف تلتطم

لِخيلِ فرسانِه مِن طعنِ ما لقيَتْ براقعٌ ولهم من نقعها لُثُمُ(٢)

---

(٣) الديوان، ص٦٠٤.
(٢) الديوان، ٦٢٨.

فمنذ نزول ممدوحه الشام حافظ على الخلافة ببنائه سوراً قوياً من عزمه وقوته يحفظ للخلافة هيبتها وعزتها فبقوة الشام قوة للخلافة التي مقرها مصر، وأيضاً المبالغة في كثرة جيشه حتى أنه لا يسعه مكان، كأنه بحرٌ ورماحه كأنها موج البحر ٠

فقوة الصورة نابعة من مبالغته وجمالها نابع من قوة تصويره، فمدائح ابن حيوس غير وحشية كالمدائح القديمة إنما فيها من الجدة تلك البساطة وتلك الصنعة اللفظية التي يزين بها جماليات شعره بألوان زاهية براقة يوشي بها شعره فكثيراً ما كان يحشدها كمثل قوله:

وأيـن منـك حيـاً يحيـا التـراب بـه　　　أنـي وأنـت حيـاً يحيـا بـه النسـم[١]

وذلك ما يدل على أنه كان يغوص للمعني على عادة أبي تمام وكذلك حشده للألفاظ المتجانسة مما يؤكد ولعه بالجناس، ومثل ذلك قوله:

ورب جمـالٍ فتنتنـي فـي افتنانـه　　　فـلا زلـت مفتونـاً ولا زال مفتنـا[٢]

والشاعر ينوع في صورة وفي شكلها وإطارها العام ومضامينها، فيقول:

مـن خـص بالشـرف الـذي ظنـت بـه　　　زهـر الكواكـب أنهـا جيرانـه

ممنوعـة أحوالـه متبوعـة　　　أقوالـه متتـابع إحسـانه[٣]

فقد جاءت المعاني الجديدة كثيرة، وفيها من الجمال الكثير واستطاع الشاعر من خلالها رسم صورة فنية حفل بها ديوانه وجوانب الصنعة فيها واضحة، وهو يبدع في اشتقاق الصور كقوله:

لا تخـش عـدوى مـن بحـت ذمـاره　　　مـن مـات قلبـاً لـم تعـش أضـغانه

دعـه لأحـداث الزمـان دريـة　　　أتـراه يكـرم مـن هـواك هوانـه[٤]

---

(١) الديوان، ص٦٣٠.
(٢) الديوان، ص٦٣٤.
(٣) الديوان، ص٦٤٩.
(٤) الديوان، ص٦٥٠.

فيقول لممدوحه لا تخف من كان عدوك وأخذت دياره، فقد مات قلبه وماتت أضغانه، اتركه للزمان فسوف تتوارى تلك الأضغان وتختفي فالزمن كفيل بها، فالألفاظ والصور معبرة عن تجربة عميقة عاشها وتمثلها فأجاد تصويرها٠

وكذلك قوله:

فالمجد لو أنه شخص يَرى ويُرى   إذاً كنت له روحاً وجثماناً

أتيته من طريق قط ما طرقت   أكان عنها جميع الناس عميانا[١]

فبعد أن أكثر من تحكم ممدوحيه في الدهر يبدع معنى جديد لو أن هذا الدهر ينظر إليه أي هو إنسان لكنت أنت روحه وأنت جثمانه، وهذا إبداع مع جمال تصوير، ثم يستدرك ويقول لممدوحه إنك علوت المجد من طريق قبل لم تطرق وينهي تلك الحقيقة باستفهام تهكمي هل كل الناس عموا عن تلك الطريق، وذلك لتأكيد معني دقيق أن ما وصلت إليه لم يصل إليه كل من سبقك.

وما زلنا نواصل الرحلة مع الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية عند ابن حيوس، وسوف نتلمسها من خلال استخدامه **الألوان** بدلالتها المختلفة، فاللون "قد يثير لدى الشاعر طائفة من الذكريات مما يجعله مسوقاً إلى ابتكار رمز موائم لدلالات تلك الذكريات المستمدة من اللون الذي قد يستمده من الطبيعة من حوله رابطاً إياه بحالته النفسية، وبذلك يتجاوز الشاعر الواقع المتمثل في الطبيعة إلى نوع من التجريد في رؤيته الشعرية"[١]

وأول ما نلتقي به اللون الأبيض، يقول الشاعر:

لَيالينا بِظِلِّ عُلاكَ بِيضٌ   وَكانَت قَبلَكَ الأَيّامُ جونا [٢]

وقد يمزج بين لونين متناقضين لإبراز صورته بالتضاد:

تُزجي عَواصِفُهُ سَحائِبَ لِلمُنى   بيضاً وَسُحباً لِلمَنايا سودا [٣]

---

(١) الديوان، ص٦٥٧.

(١) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، د٠ت، ص ٢٧

(٢) الديوان، ص ٦٦٥

(٣) الديوان، ص ١٦٦

(٤) الديوان، ص ٢٦٤

(٥) الديوان، ص ٦٩

فالشاعر يستخدم لونين متقابلين في البيتين السابقين ليعبر عن فكرته، فلقد كانت أيامهم (جونا) أي سوداء، قبل أن يروا الممدوح، فلما رأوه ابيضت أيامهم، وذلك ليبرز فضل الممدوح عليهم، وهو كذلك أمن وحياة لمن يحبهم، وهلاك لمن يعاديهم.

ويستخدم اللون الأحمر:

مَن أَصدَرَ الراياتِ حُمراً مِثلَما　　　أَصدَرتَها غِبَّ الحُروبِ تَصَدُّرا [٤]

ويقول أيضاً:

وَقَد بَيَّضَ النَقعُ حُمرَ الجِيادِ　　　وَقَد حَمَّرَ الطَعنُ بيضَ العَذَب [٥]

واللون الأحمر "أول لون عرفه الإنسان بالمعنى العلمي لكلمة اللون .. ويرى بعض علماء النفس – بعد تجاربهم على الألوان – أن اللون الأحمر يثير روح الهجوم والغزو والثأر، ويخلق نوعاً من التوتر العضلي"[١]

فالشاعر – المغرم دائماً بالمقابلة – يستخدم التضاد بين الأبيض والأحمر، فالرايات احمرت من دماء العدو، وكانت من قبل بيضاء، وكأنه يستلهم البيت المشهور في معلقة عمرو بن كلثوم:

بأنا نورد الرايات بيضاً　　　ونصدرهن حمراً قد روينا

وقد يستخدم اللون الأخضر:

وَنَبتُ الوِهادِ كانَ قَبلَكَ ذاوِياً　　　فَلَمّا أَتَيتَ اِخضَرَّ ما تُنبِتُ الرُبا [٢]

وكقوله:

وَلا زالَتِ الأَعيادُ تَقدَمُ هَكَذا　　　وَمُلكُكَ مَحروسٌ وَمَغناكَ أَخضَرُ [٣]

---

(١) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، جروس برس، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص ٥٧
(٢) الديوان، ص ١٠٦
(٣) الديوان، ص ٢٧٥
(٤) إبراهيم محمد علي، المرجع السابق، ص ٢١٢
(٥) الديوان، ص ٥٩٩
(٦) الديوان، ص ١٢٤

ولا يخرج ابن حيوس في استخدامه للون الأخضر عما هو مشهور عنه، "فإن له خواصه المهدئة للجهاز العصبي، فهو لون الربيع والتجدد والأمل، ويرتبط – وخصوصاً الناضر منه – بالنماء، ويرمز للحياة والوفرة والخير "[٤]

وقد يستخدم الشاعر اللون الأصفر:

بِمَعصورَةٍ وَالدَهرُ ما اِصفَرَّ عودُهُ   فَيُلوي وَما أَلوى بِعادٍ وَجُرهُما [٥]

ويقول ابن حيوس:

قَد هَذَّبَتهُم لَكَ الخُطوبُ وَلَو   لا النارُ ما كانَ يَخلُصُ الذَهبُ [٦]

واللون الأصفر من الألوان الأساسية، وهو "من الألوان الساخنة، ويمثل قمة التوهج والإشراق، ويُعدُّ أكثر الألوان إضاءة ونورانية؛ فهو لون الشمس"[١]

على أننا يجب أن نذكر أن استخدام الألوان عند الشاعر لم يتعد المألوف، ولم يتخذه – كما في الشعر الحديث – رمزاً يتكئ عليه، ويريد من خلاله أن يوصل رسالة محددة٠

وإذا كان "التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات، والشاعر المصور – حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية، وفي الإدراك الاستعاري خاصة، تتبلور العاطفة الأخلاقية وتتحدد تحدداً تابعاً لطبيعته. وبعد، فالصورة منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء"[٢]

فالناقد السابق يبين أن الصورة الجميلة تتعاون في رسمها كافة حواس الإنسان،؛ لتثير فينا المعاني الأخلاقية المختلفة، وكذلك المعاني الفكرية، إلا أن الباحث يتحفظ على عبارة (فوق المنطق)؛ لأن الشاعر مهما أغرب في خياله، فلا بد أن يكون منطقياً، ولا بد من الجزم الثابت بدور العقل في صياغة الصورة، ثم كيف يتذوق المتلقي ما هو فوق المنطق؟ بل كيف يكون لما هو فوق المنطق منهج؟

---

(١) إبراهيم محمد علي، المرجع السابق، ص ٩٥

(٢) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص٦٢

(٣) وحيد صبحي كبَّابَه ، الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْنِ بين الانفعال والحسّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص ١٠٢

وإذا كانت **الحواس الخمس** تتعاون في رسم الصورة، فسوف يلتمس الباحث الوظيفة الجمالية للصورة من خلال تعامل ابن حيوس مع الحواس٠

وأول هذه الحواس – عند ابن حيوس–، وأكثرها شيوعاً – بعد الصورة البصرية – هي حاسة "الشم"، وإن كان النقاد يضعونها "في الدرجة الثالثة من سلّم الحواسّ بعد البصرية والسمعية، وذلك من حيث المقدرة على الانفعال عن بعد. والشم يتفق مع السمع في إمكانية الانفعال بالموضوع في غيبة الجسم الفاعل"(٣)

يقول ابن حيوس:

يــا مَــنْ إذا نشــرَ الأنــامُ حديثَــهُ	**مــلأ الــدُّنَا عَرْفــاً يفــوقُ العَنبــرا**
إنْ فــاحَ فــي أقصــي الــبلادِ فبعــد أنْ	**أضــحي الشــآمُ بعرْفِــه مُتعطِّــرا**
حتـــى لَخِلْنـــا دوحَـــهُ وترابَـــهُ	**عُــوداً قَماريَّــاً ومِســكاً أذفــرا** (١)

فمن خلال امتداحه لأمير الجيوش الدزبري، يوضح الشاعر – من خلال الصورة الشمية – أن حديث الممدوح عندما ينتشر بين المتحدثين، فكأنما انتشر بينهم العرف الطيب الذي يفوق على العنبر طيباً، وهي رائحة نفاذة لدرجة أنها ملأت الشام ووصلت أقصى البلاد، وهذا جعل الشاعر يتخيل أن مصدر تلك الرائحة الزكية عوداً من أعواد مدينة (قمار) بالهند التي اشتهرت بصنع الروائح الطيبة، أم أنه مسك فاح فعطَّر الدنيا٠

ويبين أحد علماء النفس طبيعة الصورة الشمية بقوله: "فالصورة الشميّة مستعصية على الحجب، إنها صورة منتشرة، بإمكانها التأثير بفعلها وإن كان جسمها غائباً، أو محجوباً؛ لهذا السبب أمكننا اعتبار الشمّ من الحواس التي تمكّن الإنسان من أن يستبدل بالأشياء ما يشير إليها من أمارات وعلامات، وفي ذلك الانتقال من استخدام الأشياء إلى استخدام رموزها رقيّ نفسي، يقوى ويزداد تحديداً ويتسع مدى بفضل البصر والسمع، ومن هنا كانت الدلالة

(١) الديوان، ص ٢٦٤
(٢) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة ١٩٧٨م، ص ٦٤
(٣) الديوان، ص ٢٧٦

النفسية لحاسة الشم تكمن في أنه من ثناياها "تنبثق تباشير السلوك التكييفي التوافقي، سلوك التوقع والاستعداد والرويّة"[٢]

ومن الصور الشمية قول ابن حيوس:

وطبقَّتِ الآفاقَ أخبارُك التي	**إذا نُشِرَتْ في بلدةٍ كَسَدَ العِطرُ**
فهلْ وُلِّيتْ ريحُ ابنِ داودَ حَمْلَها	**فَغُدْوَتُها شهرٌ ورَوْحَتُها شَهْرُ** [٣]

فشهرة الوزير (اليازوري) طبقت الآفاق، فله سيرة عطرة إذا انتشرت في بلدة، فإن أهلها يُعرضون عن شراء العطور اكتفاء بطيبها، وقد عمت شهرته الآفاق لدرجة جعلت الشاعر يتساءل هل أمر سليمان بن داؤد الريح التي كانت من جنوده فنشرتها في الآفاق، ففوق الكنايات الرائعة في الصورة جاء الاقتباس من القرآن الكريم من قوله تعالى: "وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ" (سبأ: ١٢) ليحسن الأسلوب، ويؤكد المعنى دالاً على ثقافة الشاعر الدينية.

ثم تأتي الصورة البصرية التي تعد الأكثر انتشاراً بين الشعراء في كافة العصور، ويحلو لبعض النقاد أن يقسم الصورة البصرية قسمين: "

أ – الصورة النقلية: التي تعتمد على الوصف المباشر.

ب – الصورة الرؤيوية: والتي ينقلها الشاعر عن الواقع، ولكن من وجهة نظره، ومع مزجها بعاطفته"[١]

يقول الشاعر:

أنتَ غيثٌ إذا اعترى الأرضَ مَحْلٌ	**ودواءٌ إذا اشتكى الدَّينُ داءَ**
فضتَ حتى على التُّرابِ نَوالاً	**وفككتَ العُناةَ حتى الماءَ**
أفَعيناً حفرتَ أم هو بحرٌ	**بانَ لما كشفتَ عنه الغِطاء**
لمْ نَخَلْ قطُّ أنَّ في العزمِ سيْلاً	**تذهبُ الراسياتُ فيه جُفاء**
فمن الناسِ مَن يقولُ: تعالتْ	**هِمَّةٌ تتركُ الجبالَ هباءَ**

(١) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢، ص ٢٣

(٢) الديوان، ص ٩

ومـــن النـــاس قائـــلٌ: لـــيس يُسْتنــــــكر أنْ تُجــريَ البحـــارُ النِّهـــاءَ
أثـــرٌ ســـوف تنقضـــي حقـــبُ الدَّهْـــــرِ ولــم تســتطعْ لـــه إخفــاءَ [2]

فلقد استأثر أنوشتكين الدزبري بجُلِّ مدائح الشاعر، وهو هنا يصف عين ماء حفرها أمير الجيوش الدزبري، ولم تكن صورته نقلاً جافاً (فوتوغرافياً) للواقع، ولكنه جمَّع شتات الواقع المتناثر حتى خرجت هذا الصورة البصرية الجميلة.

ومن أمثلة الصورة البصرية عنده، قوله يصف داراً بناها تاج الملوك محمود بن نصر يقول فيها:

دارٌ بهـــا اكتســتِ البســيطةُ زينـــةً — ويَزينُهـــا منـــك الهمـــامُ الأروعُ
مـــا زال مبصـــرها يعـــودُ بخـــاطرٍ — يشـــكو الكـــلالَ ونـــاظرٍ لا يشـــبعُ
وتـــرى طيـــورَ الجـــوِّ فـــي جنَباتِهـــا — بعـــضٌ محلِّقـــةٌ وبعـــضٌ وقَّـــعُ
وســـوابقاً ليسَـــتْ تُفـــارقُ أرضَـــها — وكأنهـــا تحـــتَ الفـــوارسِ تَمـــزعُ
بالمصـــــلتين صـــــواعقاً لا تعتـــــي — واللابســــين يلامقــــاً لا تُنــــزع
رهـــطٌ نَضَـــوا بـــيضَ الســـيوفِ وآخـــرٌ — قـــدْ جـــرَّ قوســـاً لـــيسَ فيهـــا مَنـــزعُ
بالجانـــب الغربـــي فيهـــا نخلـــةٌ — نـــاءٍ جناهـــا وهـــو آنٍ مونـــعُ
وتـــروق عينَـــك دوحـــةٌ مـــن غربهـــا — فيهـــا جنـــى يحميـــه ظـــلٌّ مُســـبعُ
وزرافتـــــانِ أُقيمتـــــا كلتاهمـــــا — رانٍ إليـــــك بمقلـــــةٍ لا تهجـــــع
والفيـــلُ بقـــرعُ جلـــدَهُ سُواسُـــهُ — مـــن كـــل قُطـــرٍ وهـــو لا يتزعـــزعُ
وظعـــائنٌ تَخشـــى العيـــونَ وتتقـــي — نظـــرَ المريـــبِ فـــدهرها تتبرقـــعُ
والبحـــرُ عائمـــةٌ بـــه حيتانُـــهُ — ومـــن الشِّـــبَاكِ لهـــا سِـــمامٌ مُنقـــعُ
طـــامٍ ومـــا يُخشـــى علـــى ركابـــه — غـــرقٌ ومركبُـــهُ مقـــيمٌ مقلـــعُ [1]

---

(١) الديوان، ص ٣٢٢
(٢) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ص ٦٢
(٣) الديوان، ص ٦٥٠
(٤) الديوان، ص ٣٧٩

ثم نأتي للحديث عن الصورة اللمسية، "وتحتل المرتبة الرابعة في قائمة صور الحواس، وهي تضم أربعة إحساسات رئيسة: أولاً الإحساس بالتماسّ والضغط، ثانياً: الإحساس بالألم، ثالثاً: الإحساس بالبرودة، رابعاً: الإحساس بالسخونة"(٢)

وكذلك يمكننا أن نعد من صورها: الإحساس بالملاسة، والخشونة، والصلابة، والليونة، ومنها قول الشاعر:

فَلْيَطلُبِ الرومُ الأَمانَ فَقَد بَدَت ... لَهُمُ خُشونَةُ صارِمٍ وَلَيانُهُ (٣)

ومنها قوله:

وَاِعتِزامٌ يَلينُ في الزَمَنِ اللَيـ ... ـنِ وَيَجفو عَلى الزَمانِ الجافي

أنت نبهتَ ذا الكلامَ فلا نا ... متْ جُفُوني إن نامَ ليلُ القوافي

عن معانٍ تكسو المناقبَ أفوا ... فَ ثناءٍ أبقى من الأفوافِ (٤)

فقد استخدم الشاعر (خشونة)، و(ليانة)، و(يلين)، و(أفواف) وهي أثواب رقيقة مزركشة، ومن الصور اللمسية التي فيها حرارة (النار)، وفيها رقة (قبَّلوا) قوله:

فَكُلُّ سَيفٍ تُزيلُ الخَوفَ شَفرَتُهُ ... فِداءُ سَيفٍ يُزيلُ الخَوفَ وَالعَدَما

إذا رَأى مَذهَباً لِلَّهِ فيهِ رِضىً ... وَدونَهُ النارُ أَو حَدُّ الظُبى اِقتَحَما

وَقَبَّلوا كُلَّ نَهجٍ ظَلَّتَ تَسلُكُهُ ... حَتّى يَصيرَ ثَراهُ في الشِفاهِ لَما (١)

وأما الصورة الذوقية، فنضعها في المرتبة الخامسة من قائمة الصور الحسية. يقول حامد عبد القادر: "يظهر من النتائج التي وصل إليها الباحثون في هذا الصدد أن النجاح يبلغ أشدّه بوجه عام في إثارة الصور البصرية والحركية، ويلي هذا النجاح في إثارة الصور السمعية إذ يصل إلى نحو ٤٦.٨% أي إلى أقل من المتوسط بقليل، ويقلّ عن هذا النجاح في إثارة الصور الشميّة إذ يبلغ نحو ٣٩.٣%، ثم في إثارة الصور اللمسية إذ يبلغ نحو ٣٥.٥%، ثم في إثارة الألم والتغيّرات الباطنية، إذ يبلغ نحو ٣٠.٧%، وأخيراً في إثارة الصور الذوقية أو صور الطعوم، إذ تبلغ نسبة النجاح في ذلك نحو ١٤.٢%"(٢)

---

(١) الديوان، ص ٥٨٣

(٢) حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤٩م، ص ١٧٢

(٣) الديوان، ص ٦٥٠، وسواف: الموت

(٤) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ص ٦٤

يقول الشاعر:

ضَــمِنتْ سُــوَافَ معانديــهِ ســيوفُهُ فــأمرَّ عــيشَ عُداتِــهِ مُرَّانُـــهُ (٣)

فسيوف الدزبري تضمن لأعدائه الموت، وهذا جعل حياتهم مُرَّة.

ويبين أحد الباحثين طبيعة حاسة الذوق، "وهي ذات تنبيه كيميائي، مثلها في ذلك مثل الصورة الشميّة، لكنّها تختلف عنها من حيث طبيعة الاتصال بالموضوع المحسوس. فعلى حين ينفعل الشمّ عن بعد، نجد أن حاسة الذوق لا تنفعل إلاّ إذا وضع الجسم على اللسان، فهي إذاً، حاسة قائمة على التماسّ المباشر، وتتفق الحاستان من حيث إنهما قابلتان للتهذيب، وكثير من ألوان الترف يرجع إلى إرهاف هاتين الحاستين، وذلك لما يصحب تنشيطهما من الشحنات الوجدانية"(٤)

يقول الشاعر:

فَكَـم خُضـتَ أَهـوالاً نَتيجَتُهـا عُــلاً وَلاقَيـتَ أَوصـاباً جَنـى صـابِها شَـهدُ (١)

وقوله

مــا زِلــتَ تَلتَــذُّ طَعــمَ العَفــوِ مُقتَــدِراً حَتّـى اِبتُغـي عِنـدَكَ الإِحسانُ بِالزَلَلِ (٢)

ففي البيتين السابقين شجاعة ممدوحه بأنه خاض أهوالاً، ولكن نتيجتها كانت (شهد)، وكذلك أصبح المذاق عند ممدوحه لذيذاً (تلتذ)؛ لأنه ذو نفس سمحة، فهو يحب (طعم العفو)، وقد بالغ الشاعر بأن جعل الناس – من فرط سماحته – يتقربون إليه بالعصيان.

وأما عندما نتحدث عن الصورة السمعية، فلا بد أن نعرف أن "معنى القصيدة إنّما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنّما هو حصيلة لبناء الأصوات"(٣)

---

(١) الديوان، ص ١٧٤
(٢) الديوان، ص ٤٥٢
(٣) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣، ص ٢٢
(٤) الديوان، ص ٤٤٠
(٥) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ص ٦٨
(٦) الديوان، ص ٦٦٢

يقول الشاعر:

لَمّـا اِشـتَكَت خَيـلُ الـوَغى مِـن بَعـدِها إدمـانَ رَكضِـكَ وَالكَـلامُ صَـهيلُ [٤]

ونستوضح طبيعة السمع من أحد علماء النفس، فنجده يقول: "فللحواس التي تدرك عن بعد ميزة السبق والتوقّع والتبصّر، غير أنّ حاسة السمع أقلّها مادية وأقواها استخداماً للرموز والإشارات العقلية. وهل من رموز أكثر تحرراً من المادة وأشمل دلالة من الرموز اللغوية التي يصطنعها التعبير اللفظي"[٥]

وقد يكون الصوت محبوباً كصوت الغناء، أو صوت الطيور:

يقول ابن حيوس:

يَـزورُ ذَراكَ مِنـهُ كُـلَّ يَـومٍ غِنـاءٌ لَـم تَـدُر فيـهِ اللُحـونُ [٦]

ونحن نسمع الأنين من قوله:

وَلا زَأَرَت عُبـادَةُ بَعـدَ صَـمتٍ زَئيـراً سَـوفَ يَتبَعُـهُ أَنـينُ [١]

ويوضح أحد النقاد أن "الألم الذي يعبر عنه بالصوت يؤثر فينا على وجه العموم تأثيراً أبلغ من تأثير الألم الذي يعبر عنه بقسمات الوجه.. والشعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلاّ جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر إلى أنْ يهزّ الأذن هزّاً أقوى"[٢]

وبعد استعراض الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية عند ابن حيوس، فإننا نستطيع أن نقومها فيما يأتي:

أ – يؤكد الباحث على تداخل الوظائف المختلفة للصورة الشعرية، فليس هناك فصل بينهم، وكذلك ليس هناك تفاضل إلا بطريقة الاستخدام كي تخدم البناء الشعري.

ب – تحققت الوظيفة الجمالية عند ابن حيوس، ويرى الباحث أنها لم تكن شاغله الأول، فشاعرٌ مادح متكسب بشعره، وليس له مهنة أخرى غير تعاطي الشعر من الصعوبة أن يكون الجانب الجمالي اهتمامه الأول.

---

(١) الديوان، ص ٦٦١

(٢) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص ٢٣

ج – برز – من خلال صوره – قدرته على التجسيم بتحويل المعنويات إلى محسوسات، والتشخيص بمنح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك٠

د – وأما المبالغة فهي مجاله الذي صال وجال فيه؛ لأنه مادحٌ أبداً، ولأنه كذلك، ولأنه لا يتقلب في فنون القول وأغراض الشعر، فألجأه ذلك إلى المبالغات الزائدة، أو ما يسميه البلاغيون "الإغراق"٠

هـ – وقلما يبني الشاعر صوراً يكون الهدف منها المتعة الفنية في ذاتها، وقد يلجأ إلى ذلك أحياناً، ولكن سرعان ما يفلتُ الخيط منه عندما يقصد من ذلك بيان قيمة شعره ليطالب الممدوح بعطاء أجزل٠

و – أحسن ابن حيوس استخدام الألوان بما يخدم صوره الشعرية، ولكنها لم تصل إلى درجة الرموز، وكذلك أجاد استخدام الحواس، وبخاصة الصور المرئية، ثم الصور الشمية، وبعدها الصور السمعية، وغيرها٠

ز – ويرى الباحث أننا يحسن أن نتعامل مع الصورة الشعرية على أنها مدرّك تنفعل به ذات الشاعر نفسياً ومعنوياً، فيخلقها لتنقل لنا المعنى الذي يريده، وفي الوقت نفسه لتخلق جوّاً نفسيا يعبر عن شعوره، وتنجح الصورة الشعرية كلما عملت على التناغم بين المحور المعنوي والمحور النفسي بحيث يتكامل المحوران، ليأتي دور المتلقي في المشاركة لفهم الصورة والتفاعل معها نفسياً ومعنوياً.

الوظيفة الاجتماعية

يرى الباحث أن للفن هدفاً يسعى إليه، وأن له – أيضاً – باعثاً يدفع إليه، هذا الباعث يغذيه جذران: جذر يمتد في أعماق النفس، إذ من فطرة النفس البشرية السعي إلى الجمال، وجذر آخر يغذيه المجتمع الذي يهدف إلى التوافق معه، وهكذا يلتقي ما تصبو إليه النفس مع ما يتطلبه المنهج فإذا الإنسان مدفوع إلى تحقيق الجمال بفنه بباعث من رغبه النفس وباعث من أمر التوافق والتبادل مع الجماعة التي يحيا بينها.

والشاعر – كائناً مَن كان – لم يكن أبداً بمعزل عن الحياة في أي عصر من العصور، والصورة عنده مرآة لمجتمعه، ومرآة لأحاسيسه ومشاعره قبل ذلك، فإذا كنا لا نشك أن الشاعر يكتب لنفسه أولاً، فإننا أيضاً لا يمكن أن نقبل أن يكتب لنفسه فقط، وإنما هو يصور نفسه من خلال التعبير عنها، وكذلك التعبير عن مجتمعه.

وإذا كانت الوظيفة الجمالية للصورة تلتقي مع دعوة أنصار "الفن للفن"، فإن الوظيفة الاجتماعية للصورة تلتقي مع أنصار الدعوة إلى "الفن للمجتمع".

والذي يراه الباحث أن الشاعر لا يمكن أن يكون أمراً واحداً مما سبق، وهو لا بد أن يجمع بين هذين النمطين من الوظائف، بل وغيرهما، وذلك إذا أراد أن يصير شاعراً مهماً، لأن الإنسان عموماً، والشاعر – بخاصة – لا يمكن أن يحيا لنفسه فحسب أو يحيا لمجتمعه على حساب نفسه.

فالشعر لا بد أن يؤدي وظيفة للمجتمع "إن الشعر كان يؤدي دوراً على المستوى الفردي والمستوى الجماعي"[١]

ويوضح أحد النقاد أن "الفن عمل اجتماعي، وأن الفنان – هو أولاً وقبل كل شيء – رجل يحترف مهنة، وجميع الفنانين ينظرون إلى الفن نظرة جدية، ولا يُعدونه مطلقاً مجرد

(١) أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر، ص ٤٧٧

استجابة لتلك الحاجة البشرية إلى بذل نشاط حر دون استهداف أي غرض، وإنما هو عمل جدي ينطوي على الكثير من التفكير والتنظيم والجهد والتصميم.[١]

والذي استوعبه الباحث أن هناك وجهتي نظر:

الأولى: هي وجهة نظر الشاعر المبدع، وهذه يغلب عليها الذاتية والوظيفة الجمالية.

الثانيـة: هي وجهة نظر المجتمع الذي ينظر للشاعر على أنه لسان حاله، وينظر للشعر على أنه وظيفة اجتماعية.

وبذلك لا بد للشاعر أن يجمع بين الوظيفتين الإمتاع، والفائدة، وهذا ما يؤكده النقاد بقولهم: "ولا يمكن الحكم على وظيفة صورة بأنها جلبت الفائدة دون أن تُمتع، أو أن تؤدي وظيفتها في الإمتاع من غير أن يكون وراءها إفادة وتجسيد لتجربة، وتوضيح فكرة، فالفائدة والمتعة لا يجوز أن تتعايشا فقط، بل يجب أن تُدمجا"[٢]

إذن فالشاعر لا يحيا لنفسه، ولا يحيا منعزلاً، بل إن المجتمع – بكل ما فيه – يُعتبر مصدراً من أهم مصادر الصورة عند أي شاعر، وكذلك تبدو "الصلة وثيقة بين وظيفة الصورة من الناحية الاجتماعية، وحياة الشاعر وظروف مجتمعه ونظرة الشاعر الخاصة إلى كثير من المواقف والزوايا حتى كادت الصورة – في بعض الأحيان – تؤدي وظيفة الوثيقة التي تحكي حياة صاحبها"[٣]

وعندما يهدف الشعر "إلي جانب المنفعة المباشرة، فإنه يثير في المتلقي انفعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعال، فيوجه سلوك المتلقي، ومواقفه، وجهات خاصة، تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر"[١]

---

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر بالفجالة، د.ت، ص ٨٥

(٢) رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١م، ص ٣٣

(٣) علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٣، ص ٤١٤

(١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٣١

(٢) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص ٣٨١

ويوضح أحد النقاد هذه العلاقة بين الشاعر وبين البيئة بقوله: "ويظل مضمون الأدب في جوهره بمثابة أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية، كما تظل الصورة الأدبية بمثابة عملية تشكيل لهذا المضمون وإبراز لعناصره وتنمية لمقوماته، ولا يتم نظم القصيدة بمجرد صرخة يطلقها الشاعر في الفضاء بقدر ما تنشأ عن طريق العلاقة الجدلية بين الإنسان والعالم، مما يؤكد الصلة الحميمة بين الإنسان ومجتمعه، ويرصد دورها في العملية الشعرية وحقول الإبداع"(٢)

والمأخوذ من ذلك أن الشعر لا بدّ أن يعكس أفكارَ العصر الذي ينتمي إليه وطبائعه، ووسيلةُ الفن إلى تحقيق وظيفته الاجتماعية هي الصورة الفنية التي يتخذها الشاعر وسيلته المفضلة، والتي يعتبرها النقاد العنوان الرئيسي لمجد الشاعر ٠

وقد يكون الشعر مصدراً من مصادر المعرفة، ألم يكن الشعر ديوان العرب؟ فهو سجل حياتهم، ولولاه لجهلنا كثيراً من عادات العرب وسلوكهم وسائر مناحي حياتهم٠

وقد شرح ريتشاردز المعرفة الفنية بقوله "إن المصدر الحقيقي – في اعتقادنا – بحقيقة، أو بشيء ما عقب قراءتنا لقصيدة من القصائد هو هذا الإحساس الذي يعقب عملية التكيف، وتنسيق الدوافع، وتحررها، وما تشعر به من شعور بالراحة والهدوء والنشاط الحر المطلق والإحساس بالقبول٠وهذا الإحساس هو الذي يدفع الناس إلى تسمية هذه الحالة حالة اعتقاد أو تصديق، فيقول بعضهم مثلاً: إن هذه القصيدة أو تلك تجعلنا نعتقد في وحدة الوجود أو خلود الروح، وهكذا فإحساسنا بأن معنى الأشياء ينكشف لنا في الشعر لا يعني أننا نصل بالفعل إلى معرفة عن طريق الشعر، ولكنه مجرد شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا في التكيف مع الحياة"(١)

وقد رأى أحد النقاد أنه إذا كان الجندي يقاتل بسلاحه، والفلاح يقاتل بفأسه ومحراثه ٠٠٠ فإن الشاعر – وهو يؤدي وظيفته الاجتماعية – يقاتل في ميدان/ أغراض الشعر، وأما

(١) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص ٢٧
(٢) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، ص ٣٣٧

سلاحه فهو الصورة الفنية، فيقول: "وكذلك الوظيفة الاجتماعية قد يُعنى بها أن الصورة سلاح الشاعر، والصورة درعه، وقوله دفاعه، وكلمته ترسه، وبالصورة يقاتل، وبالتصوير يناضل فكرياً واجتماعياً، يرمي ويعقر، وبالصورة يبني ويهدم، وقد يقتل القول الجاد نفوساً مرهفة لا تحتمل شراسة التعبير وحدة التصوير، ووظيفة الصورة الاجتماعية قد تبدو كذلك في التحبيب والترغيب، وفي التحقير والتنفير، وفي المدح والاستهزاء،وفي الحب والاستعلاء"(٢)

ويرى الباحث أن الأغراض الشعرية غالباً ما كانت تلبي حاجات اجتماعية، وتقوم بوظائف ضرورية لها، فالمديح والرثاء والفخر والهجاء والوصف والشكوى والاعتذار كانت كلها من نتاج النظام القبلي، أي ارتباط الشاعر بمجتمعه، وهي تخدم وظائف كيانية نفسية واجتماعية في آن بالنسبة للفرد والقبيلة / المجتمع معاً٠

وإذا كان الشاعر ابن حيوس شاعراً مادحاً، فإن الوظيفة الاجتماعية في شعره يمكن أن تتضح من استعراض أغراض شعره، وبخاصة عندما نتبين خصائص كل نوع من هذه الأغراض٠

ولقد سبق للباحث أن قدم إحصائية بأغراض الشعر التي عالجها ابن حيوس وكانت كالآتي:

بلغت قصائد ديوانه مائة وعشرين قصيدة، وتوزعت – حسب أغراضها – كما يوضحها الجدول التالي:

الغرض	عدد القصائد	نسبتها
المدح	**١١٢**	**٩٣.٣ %**
الرثاء	**٢**	**١.٦ %**
الهجاء	**٢**	**١.٦ %**
الغزل	**٢**	**١.٦ %**
الحكمة	**١**	**٠.٨ %**
الشكوى	**١**	**٠.٨%**

المجموع	١٢٠	١٠٠ %

والذي يتضح من الوهلة الأولى أن الصورة المادحة في شعر ابن حيوس كان لها النصيب الأوفى؛ فلقد بلغت نسبتها بين الأغراض الأخرى لشعره أكثر من ٩٣.٣ %، ولذا سيبدأ الباحث بالحديث عنها – ليستجلي من خلالها – الوظيفة الاجتماعية.

والمديح، ذلك الغرض الذي طالما حمل له النقاد استهجاناً باعتباره مضيعة لموهبة الشاعر، واستنزافاً لقدراته وطاقاته التي وهبها الله إياه، إلا أن تلك النظرة بدأت تتغير شيئاً فشيئاً عندما أدرك النقاد سر الجمال في شعر المناسبات، وإن كان ذلك يختلف من شاعر إلى آخر حسب مواقفه الشخصية وقدرته على صياغة صوره بطريقة فنية.

والمدح "غرض أصيل من أغراض الشعر العربي منذ أقدم عصوره، وهو فن عرفان الجميل، وفرصة للإشادة بأهل الفضل؛ فإنما يعرف الفضل لأهل الفضل ذووه، والدعوة للصفات الحميدة"(١)

بل يرى أحد النقاد أن المدح قد تناوله أغلب شعراء العربية، يقول: "وقد تناول المدح معظم شعراء العربية"(٢)

إذن فالمديح "فن الثناء والإكبار والاحترام، قام بين فنون الأدب العربي مقام السجل الشعري لجوانب من حياتنا التارخية؛ إذ رسم نواح عديدة من أعمال الملوك وسياسة الوزراء، وشجاعة القواد، وثقافة العلماء، فأوضح بذلك بعض الخفايا، وكشف عن بعض الزوايا، وأضاف إلى التاريخ – صادقاً أو كاذباً – ما لم يذكره التاريخ"(١)

(١) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ٣١٩
(٢) أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص ١٨٠

(١) سامي الدهان، المديح، دار المعارف، القاهرة، سلسلة فنون الأدب رقم (٤)، د.ت، ص ٥
(٢) عبد الله الطيب المجذوب، القصيدة المادحة، دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، الطبعة الأولى ١٩٧٣، ص ٨
(٣) عبد الله الطيب المجذوب، القصيدة المادحة، ص ٩
(٤) أحمد الشايب، الجارم الشاعر عصره حياته شعره، ص ٥٦

ويعتبر أحد النقاد المديح أصل الشعر العربي "المديح أصلٌ في الشعر العربي والحكمةُ قد تخلله، وقد يُختم بها حديثه، والفخر والرثاء والهجاء كل أولئك فروع منه، أو تبع له، أو منسوبات إليه"[٢]

بل إن المديح قد يكون دعوة إلى الخير، "هذا والمديح – لما يحدثه من نشوة وارتياح – من أجدى وسائل الدعوة إلى الخير والفضائل"[٣]

ويزيد أحد النقاد الأمر وضوحاً بقوله: "وفن المديح قديم في الشعر العربي، وهو فن طبيعي في الحياة، وإنكاره إنكار لِخُلُقٍ من أكرم الخلال، وهو عرفان جميل يُسدى إلى شخص، أو طائفة، أو أمة، أو الإنسانية كلها ٠٠ والأمر في إنكار هذا الفن إنما ينصب على المديح المنافق الكاذب الذي يكون سلعة تجارية يذل الشاعر نفسه، ويُصبح بوقاً لما يُرضي الرئيس، أو الغني، أو الطاغية، وإن لم يُرض الواقع والشعور الصادق"[٤]

وعندما نخصص الكلام في الحديث عن المديح في شعر ابن حيوس، فإننا – كما أوضحنا – نجد أنه شغل مائة واثنتي عشرة قصيدة من مجموع قصائده البالغة مائة وعشرين قصيدة، وهذا ما دفع الباحث إلى اعتبار ديوان ابن حيوس الضخم ما هو إلا قصيدة مديح طويلة تتغير – أحياناً – أوزانها، وقوافيها٠

وقد كان ابن حيوس – على غير تصريحه – شاعراً مداحاً متكسباً بشعره، فلم يرد في سيرة حياته، ولا أشار محقق ديوانه إلى أنه كان له عمل يتكسب منه، وهو لم يترك أميراً من أمراء عصره إلا ومدحه، وكذلك الوزراء والقواد، ويقدم الباحث جدولاً بقصائد مديح ابن حيوس:

اسم الممدوح	عدد القصائد
الأمير القائد أنوشتكين الدزبري	٤٠
الشريف فخر الدولة أبو يعلي حمزة بن الحسن بن العباس	٤
ناظر الأموال صدقة بن يوسف الفلاحي	١
الأمير ناصر الدولة أبو محمد الحسن بن الحسين الحمداني	١٠

الكاتب زيد بن أحمد بن عجل	١
الأمير حيدرة بن الحسين بن مفلح	١
الوزير أبو محمد بن علي اليازوري	١١
الوزير أبو الفرج محمد بن جعفر المغربي	٢
الوزير أبو الفرج عبد الله بن محمد البابلي	١
القاضي جلال الملك أبو الحسن بن عمار	١
القاضي عين الدولة صاحب صور	٢
الأمير محمود بن نصر بن صالح المرداسي	١١
الأمير نصر بن محمود	١٠
الأمير سابق بن محمود	٩
الأمير مسلم بن قريش العقيلي	١
الأمير علي بن منقذ	٣
الأمير أبو علي بن ناصر الدولة	١
الكاتب صاعد بن عيسى بن سمان	١
يمدح فتيه أعجبوه	١
مبارك بن الشبل بن جامع	١
المجموع	**١١٢**

ومن الملاحظ على هذا الجدول أن أمير الجيوش مصطفى الدولة أنوشتكين الدزبري استأثر بالنصيب الأوفى من مديحه، وتبلغ نسبة قصائده في الدزبري ثلث قصائد الديوان، وتبلغ نسبتها من مجموع قصائده في المديح ٣٥.٧ %، وذلك أن ابن حيوس لازم الدزبري منذ تعرفه عليه عام ٤٢٠هـ إلى أن تُوفي الدزبري عام ٤٣٣هـ، وقد أشار إلى ذلك في قوله:

وقفــتُ لــديكَ والعشــرونَ سِــنِّي وهــا أنــا قــد قرِبــتُ الأربعينــا [(١)]

وقد مدح ابن حيوس الدزبري بأربعين قصيدة، وقد علق خليل مردم على هذا العدد من قصائد المديح تُقال في شخص واحد بقوله: "وذلك أقصى ما يمكن أن يقوله شاعر في مدح إنسان"[(٢)]

ويبين أنه وقف شعره عليه ولم يشرك معه غيره في مديحه:

أوانــسُ عــن ســواكَ لهــا نِفــارٌ كمــا نفَــرَتْ مــن الشّــيبِ الغــواني

زففْــتُ إليــكَ فيهــا كــلَّ بِكــرٍ ولــم أســمحْ لغيــرِكَ بــالعوانِ

أأمــدح مَــنْ أُرجِّــمُ فيــه ظنــي وأتــركُ مــن بأنعمِــهِ ابتــداني

وأدعــو مَــنْ بــه صــممٌ وعِــيٌّ وأقعــد عــن إجابــة مــن دعــاني [(٣)]

فالشاعر شديد الارتباط بالدزبري القائد الهمام، وقد حبس عن غيره معانيه المبتكرة، بل وقد حبس المعاني المعادة كذلك.

والمديح مناسبة، والمناسبة اجتماعية – إلى حد ما – ، ولذا فالشاعر لا يمضي في عمله عابثاً بلا قيود، فلا بد من قيود تحكم عمله، وقديماً قالوا: إن الفن – عموماً – هو الرقص بالقيود، وهذه القيود الفنية هي "الإطار الاجتماعي الذي يظل المحك الأول للشاعر؛ ليكون العمل الفني – في هذا المستوى – أداة لبناء (نحن) جديدة، فالواقع أن كل ما يأتي به المبدع لا بد أن يكون ذا صلة بالإطار الاجتماعي الذي يحمله"[(١)]

ولم تكن أي من قصائد المديح لابن حيوس لتقتصر على المديح وحده، فهذا عنوانها فحسب، وأما ما تشتمل عليه من الموضوعات فكثير، وكلها يندرج تحت ما أسميناه الوظيفة الاجتماعية.

---

(١) الديوان، ص ٦٦٩
(٢) مقدمة الديوان، ص ٩
(٣) الديوان، ص ٦٤٣

(١) رينيه ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص ١٩٩
(٢) الديوان، ص ٣١

ومن ذلك **بيان صفات الممدوح**، ومن ذلك قوله يمدح تاج الملوك محموداً بن نصر:

تُحبُّ من الأقدامِ ما أبغضَ الورى ... وتسلو عن الأرواحِ وهي حبائبُ

نَصيَّةُ شداد، وفخرُ ربيعةٍ ... وسادةُ كعْبٍ حينَ تُحصى المناقبُ

تظلُّ المعالي في سواكم غرائباً ... ذواتِ نِفارٍ، وهيَ فيكم ربائبُ

وإنك أوفى الناس بأساً ونجدةً ... إذا أقبلتْ من كلِّ أوبٍ مواكبُ

وأحضرهم في الخَطبِ إنْ عزَّ خاطرٌ ... إذا شاعرٌ أكدى وأُفحمَ خاطبُ (٢)

فالشاعر يبين أن تاج الملوك يحب من الإقدام ما يبغضه الأنام، وهو خيار من خيار فأجداده ربيعة وكعب أعالي العرب، وهو أوفى الناس نجدة حتى ولو تكاثرت الجيوش من كل جانب.

ويحب الباحث أن يؤكد على أن الصورة الوظيفية لا يمكن أن تخلو من جمال، فهي لا بد أن تؤدي وظيفتها بجمال وإلا لما وُصفت ابتداء بكونها صورة. وهنا يؤكد ابن حيوس مديحه بالمقارنة، وهي الصورة التي يجيدها دائماً، فالممدوح يحب ما يكره الناس، والمعالي غريبة في غيرهم، ولكنها تربت وكبرت عندهم، ولا شك أن استخدامه لأفعل التفضيل في المفردات (أوفى – أحضر) ليؤكد تفوق مدوحه على غيره.

ومن أقواله في المديح أيضاً:

لا العذلُ ناهيهِ ولا الحرصُ الذي ... أمرَ النُّفوسَ بشُحِّها أمارُهُ

لكَ في الشجاعةِ والسماحةِ رُتبةٌ ... تركَتْ عدوَّكَ لا يَقِرُّ قرارُهُ

لم يُعطِها عمرو القنا إقدامُهُ ... قِدْماً ولا كعبَ الندى إيثارَهُ

تُفني العدى قتلاً بكلِّ كريهةٍ ... لكَ فخرُهُ وعليهمُ أوزارُهُ

فلطالما أضْرَمْتَ في إحرازها ... لَهَباً رُؤوسُ الدارعينَ شراره

بوغىً يَضلُّ عن المثقَّفِ قصدُهُ ... في ضنكها وعن الكميِّ شِعارُه

ليدُمْ لكَ العِزُّ المؤثَّلُ وليَدُمْ ... لمُريدِ كيدِك ذُلُّهُ وصَغارُهُ (١)

وقد يستغل المديح **للوصف**، ومن ذلك قوله يصف داراً بناها تاج الملوك محمود بن نصر بن صالح وهو يمدحه:

بالجانـــب الغربـــي فيهـــا نخلـــةٌ	نـــاءٍ جناهـــا وهـــو آنٍ مونـــعُ
وتـــروق عينَـك دوحـــةٌ مـــن غربهـــا	فيهـــا جنـــى يحميـــه ظـــلٌّ مُســـبعُ
وزرافتـــــانِ أُقيمتـــــا كلتاهمـــــا	رانٍ إليـــــك بمقلـــــةٍ لا تهجـــــع
والفيـــلُ بقـــرعُ جلـــدَهُ سُواسُـــهُ	مـــن كـــل قُطـــرٍ وهـــو لا يتزعـــزعُ
وظعـــائنٌ تَخشـــى العيـــونَ وتتقـــي	نظـــرَ المريـــبِ فـــدهرها تتبرقـــعُ
والبحــــر عائمـــــة بـــــه حيتانُـــــهُ	ومـــن الشِّـــبَاكِ لهـــا سِـــمامٌ مُنقـــعُ
طـــامٍ ومـــا يُخشـــى علـــى ركابـــه	غـــرقٌ ومركبُـــهُ مقـــيمٌ مقلـــعُ (٢)

فإذا ما تأملنا الصورة السابقة للشاعر وهو يصف داراً بناها محمود بن نصر بن صالح أمير حلب،فإننا نجده – وهو يتجول في أركانها – يجد نخلة في الجانب الغربي منها، ثم يجد دوحة كثيفة الأغصان، ويرى تمثالين لزرافتين تنظران بعين كأنها مشتاقة لا تنام، وهناك فيل عندما يمر الهواء خلاله يُصدر صوتاً، وإبل معدة للظعن، وبحيرة فيها الحيتان عائمة، وفيها السفن جاريات لا يُخشى عليهن الغرق.

وهذه الصورة المعبرة لابن حيوس لم يعتمد الخيال أساساً للتعبير، ولكنه اتخذ الحقيقة مطية لإيصال فكرته، ولا يُفهم من كلامنا أن الباحث يفضل الحقيقة على الخيال، ولكن الشاعر – وقد أعرض عن المجاز – يريد إيصال تجربته إلى المتلقين في أبهى صورة، فقد لجأ إلى التقديم والتأخير، ولبناء عباراته بالجُمَل الاسمية التي تفيد الثبوت، والفعلية التي فيها ثبوت أحياناً، وتجدد واستمرار أحياناً أخرى، ولم يستعمل الشاعر من الأساليب إلا الأسلوب الخبري الذي يفيد توكيد وتقرير فكرته في بيان عظمة ما بناه ممدوح.

ومن الصور الوصفية الجميلة عند ابن حيوس صورة رسمها لموكب الأمير معتز الدولة حيدرة بن الحسين بن مفلح أمير دمشق، يقول الشاعر:

---

(١) الديوان، ص ٢٩٩
(٢) الديوان، ص ٣٢٣

لما تضايقَ بالجيشِ الفضاءُ ضُحىً بثثتَ في الجوِّ جيشاً ما لـه لَجَبُ
وما رأينا سماءً قبل يومك ذا في أفقها الطيرُ والآسادُ تصطحبُ
غاب تلوح بأعلاه ضراغمُهُ فواغراً أبداً لم تدرِ ما السَّغَبُ
مستعلياتٌ لها من فِضَّةٍ قَصَبٌ يقِلُّها ولها من عسجدٍ أُهُبُ
وقد أظلَّتْكَ لمَّا سِرْتَ أربعةٌ قلبُ الغزالةِ إعظاماً لها يَجبُ [(١)]

ومن هذا المنطلق فالشاعر "ابن للبيئة الاجتماعية، والأدب – من نفس المفهوم – مؤسسة اجتماعية ينتسب إليها هذا الابن بقدر طاقته الفنية مستنداً إلى أداته اللغوية وقدراته الخيالية في التشكيل الفني لأشياء ومواقف هي من خَلق المجتمع، فهي مواقف اجتماعية في طبيعتها، ومن هنا تصح المقولة التي تذهب إلى أن الأدب يمثل الحياة"[(٢)]

وقد يتحدث عن **الدين** من خلال مديحه، وقد سبق أن أوضحنا أنه سُني،ومع ذلك كان يدعو لعقائد الشيعة لأنه يعيش في دولة فاطمية، وكل الذين مدحهم كانوا من الشيعة الروافض، فهو – تكسباً – يدعو إلى ما لا يعتقده.

ونراه يتحدث عن عقائد الفاطميين بأن خليفتهم مؤيد من الملأ الأعلى، وأن نور النبي ε قد انتقل لخليفتهم وأئمتهم، وأن الله تعالى قد أخذ لهم العهود من أصلاب الناس قبل أن يُخلقوا، وأن الله تعالى لم يخلق الدنيا إلا من أجلهم، بل إنه – عز وجل – لم يغفر لآدم إلا كرامة لهم، يقول ابن حيوس:

فَقامَ مِن دونِ دينِ اللَهِ يَكلَؤُهُ باللَهِ مُستَنصِراً لِلحَقِّ مُنتَصِرا
وَقَد جَرى القَلَمُ الأَعلى بِنُصرَتِهِ فَقَبلَ يُدعى بِهِ مُستَنصِراً نُصِرا
وَخُصَّ بِالشَرَفِ المَحضِ الَّذي اِرتَفَعَت لَهُ النَواظِرُ وَالنورِ الَّذي بَهَرا
نورِ النَبِيِّ الَّذي ما زالَ مُنتَقِلاً فيمَن دَعا ظاهِراً مِنهُم وَمُستَتِرا
أَهلُ الصَفا كَرُمَت أَعراقُهُم وَزَكَت فَكُلُّ صَفوٍ سِواهُم عائِدٌ كَدَرا

(١) الديوان، ص ٤٤
(٢) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص ٣٨٢

هُـمُ الأُلــى أَخَــذَ اللَــهُ العُهــودَ لَهُــم	**وَالنـاسُ ذَرٌّ عَلـى مَـن بَـرَّ أَو فَجَـرا**
لِأَجلِهِــم خَلَـــقَ الـــدُنيا وَأَســـكَنَها	**وَذَنـــبُ آدَمَ لَـــولاهُم لَمــا غُفِـــرا**
أَئِمَّـــةٌ لَــم يَغِــب عَنّــا لَهُــم قَمَــرٌ	**إِلا وَأَعقَبَنــا مِــن سِــنخِهِ قَمَــرا [١]**

وإذا كان الملاحظ من شعر ابن حيوس أنه يرضي الفاطميين بمدحهم، وذم خصومهم من العباسيين والأمويين إلا أنه لم يتعرض للصحابة - رضي الله عنهم - بسوء.

فلما أفل نجم الفاطميين، وغربت شمس دولتهم، لجأ إلى أعدائهم المرداسيين - وهم من السُّنة - ومدحهم، وهم الذين طالما نهشهم بشعره، وعرَّضَ بهم أشد التعريض، فلما أكرموه، وبالغوا في إكرامه، تغير أسلوبه، وصار يمدحهم ويعرض بالفاطميين، ومن ذلك قوله:

فكـلُّ نَـوءٍ بمصـرٍ جـادني زمنـاً	**فِداءُ نوءٍ سقاني الريَّ في حَلَبَا [٢]**

ويبالغ في موالاته لبني مرداس، فنراه يعرِّضُ بعقائد الفاطميين، ويرميهم بالتأويل والتعطيل، وطالما دعا لهذه العقيدة، ويمدح الخليفة العباسي، وطالما عرَّض به، فيقول:

ولـكَ الأدلــةُ أُوضِـحَتْ حتـى رأى	**إثبـاتَ فضـلك مَـنْ رأى التعطـيلا**
ولمرهفاتـــك بالفُنيـــدقِ وقعـــةٌ	**مـلأتْ مسامعَ مَنْ بمصرَ صليلا**
غُـرُّوا بـأن شَـرَّقتَ عـنهم مـذهباً	**فـي الـرأي مـا عَرفـوا لـه تـأويلا [١]**

وقد يتخذ المديح وسيلة **للفخر بشعره،** فلقد كان ابن حيوس دائم الفخر بشعره، ولكن - على عادته - في صور مفردة، وإشارات سريعة لا يتأنى أبداً ويجعلها في صورة كلية، بل إنه - في ظني - لا يفتخر بشعره لأنه يحس بذلك، ولكن ليعلي من قيمة نفسه أمام الممدوح، فيجزل الممدوح العطاء، والذي يؤكد هذا الظن لدى الباحث أنه لم يكن يفتخر

---

(١) الديوان، ص ٢٨٥
(٢) الديوان، ص ٢٣
(١) الديوان، ص ٤٢٣، والفنيدق: قرية من أعمال حلب.
(٢) الديوان، ص ٤١

بشعره إلا في أواخر القصائد، وبعدها مباشرة يطلب العطاء تلميحاً، أو تصريحاً٠ وذلك من مثل قوله:

إذا صاغَ مدحاً خِلْتَه من مُزينةٍ : وتحسبُهُ من عُذرةٍ حينَ يَنسبُ
قوافٍ هي الخمرُ الحلالُ وكأسُها : لساني ولكنْ بالمسامعِ تُشرَبُ
يُحلِّي بها ألحانَهُ كُلُّ مَن شَدَا : وتحلُو بأفواهِ الرُّواةِ وتَعْذُبُ
إذا أُنشِدَتْ ظلَّ الحسودُ كأنَّهُ : بما ضُمنَتْ من بارعِ الحمدِ يُثلَبُ
على ظهرِهِ وِقْرٌ وفي عينِهِ قذىً : وفي سمعِهِ وَقرٌ وفي فيهِ إثلِبُ (٢)

فالشاعر يفتخر بفنه، فهو من قبيلة مزينة – يشير إلى زهير بن أبي سلمى المزني – إذا مدح، وهو من بني عذرة – يشير إلى جميل بن معمر العذري – إذا تغزل، ويشبه قوافيه بأنها كالخمر لكنها غير محرمة، وهي مختلفة عن الخمر العادية فكأسها السان، ومشربها المسامع، ومن عذوبتها يغنيها المغنون، ويرويها الرواة ويحفظونها، ويحسده عليها الحاسدون لأنهم بهذه الأشعار قُصمت ظهورهم كأنها حملت أثقالاً لا تُطيقها، وعميت عيونهم، وسُدت آذانهم، وأُلقمت أفواههم الحجارة٠

ومن المفارقات أن ابن حيوس كان يتخذ من المديح طريقاً **للهجاء**، فمن خلال مديحه والثناء على ممدوحه، فإنه يعرض بخصومه ويهجوهم، ومن ذلك هجاؤه لبدر الجمالي قائد جيوش الفاطميين ووزيرهم، وذلك في معرض مدحه لتاج الملوك محمود بن نصر:

أبا زَنَّةٍ لا زالَ جدُّكَ هابطاً وجدُّكَ مفلولاً وسعيُكَ خيابا
وألحقَكَ اللهُ الكريمُ بُعصبةٍ فتحتَ إلى ضربِ الرقابِ لهم بابا
فكم لك في بسطِ الردى من حبائلٍ تكون على ما يكره الله أسبابا
ألستَ الذي أغرى بمولاه جندَهُ وعادَ وما يَحوي من المُلكِ أسلابا
وعاودتَ فيمن حلَّ بالشامِ ناظراً فأرملتَ نِسواناً وفرقتَ أحبابا
ولما عممت الخلق بالفقر والردى فبادوا وأوسعت المنازلَ إخرابا
حويتَ صفات الكلب إلا حفاظه ففي الأمن هراراً، وفي الخوف هرابا (١)

وإذا كان مدح الأمراء للتكسب من وجهة نظر الشاعر، فلربما يكون مطلباً شعبياً إذا كان هذا الأمير محبوباً من شعبه، وجزء من مدح الأمير هجاء خصومه، فبدر الجمالي (ت ٤٨٧هـ) – من وجهة نظر الشاعر المادح – يشبه القرد (أبا زنة) وهي كُنية القرد، وهو من أصول وضيعة ولا زالت تتزداد وضاعة، وقد ألحقه الله تعالى بأذلاء مثله، وقد تسببوا في قتل أهليهم، فترملت النساء، وتفرق الأحباب، وهو قد حوى صفات الكلب إلا حفظه وأمانته.

وقد بدأ الشاعر صورته بأسلوب نداء للتحقير منح من خلاله كنية القِرد (أبا زنة) لبدر الجمالي، ثم استخدم (عصبة) نكرة للتحقير، ثم استخدم (كم) الخبرية للدلالة على الكثرة، ثم الأسلوب الإنشائي بالاستفهام (ألست الذي أغرى ..) وغرضه التوكيد والتقرير على أنه سبب هلاك جنده بعدما غرر بمولاه.

وكذلك قد يتخذ ابن حيوس من المديح مطية للرثاء، فهو – أثناء مديحه – يضمن القصيدة رثاء الماضين ويمدح القادمين، وقد علَّق محقق ديوانه على ذلك بقوله: "وليس له في الرثاء قصيدة خالصة، وإنما له أربع قصائد يصح أن يكون عنوان ثلاث منها (مات الملك فليحي الملك)، وذلك أن ابن حيوس كان يرثي السلف من الأمراء ويُعزي الخلف، ويمدحه وهو المقصود"(١)

ومعنى ذلك أنه يرثي المتوفى، ويعزي من جاء بعده وقصده من ذلك المديح ونيل العطاء. يقول ابن حيوس في قصيدة يمدح فيها أمير الجيوش أنوشتكين الدزبري، ويرثي الخليفة الظاهر لدين الله، ويهنئه بجلوس المستنصر بالله على كرسي الخلافة:

ولـيس يعلـو قَـرا الغبـراء مـن أحـدٍ	**حتـى يكـون لأضـياف المنـون قِـرى**
حـوادثُ لـم تُميـز فـي تصـرفها	**مَـن ضيع الحـزمَ ممـن أكثـر الحـذرا**
ولـو مشـت غِيَـرُ الـدهر البـراحَ لـه	**لحاولـتْ مـن رداهُ مطلبـاً عسِـرا**

(١) الديوان، ص ١١٩

(١) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٣٩

(٢) الديوان، ص ٢٨٤

وردهـــا ســـيفه الماضـــي مُفللــــةً عنــه ولكنهـا دبَّـتْ لــه الخَمَـرا [٢]

ففي الجزء السابق يرثي السلف (الخليفة الظاهر لدين الله الفاطمي)، وقد تخلص من رثائه في تسعة أبيات، ثم مهد لتهنئة الخليفة الجديد، ومدح أمير الجيوش الدزبري في ستة وخمسين بيتاً، ومنها قوله يمدح الخليفة الجديد:

فقـــامَ مـــن دون ديـــن الله يكلـــؤه بـــاللهِ مستنصـــراً للحـــقِّ منتصـــرا
وقـــد جـــرى القلـــم الأعلـــى بنصـــرته فقبْـلَ يُـدعى بــه مستنصـراً نُصـرا
أمَّـــتْ خلافتـــه ريـــحُ النـــدى يُســـرً وظـل نَشْـرُ الـدنا مـن نشـرها عطـرا
عُرفـــاً وعرَفـــاً فمـــا ينفـــك آملـــه يسـتنزل القطـرَ أو يستنشـقُ القُطُـرا
وخُصَّ بالشرف المحض الـذي ارتفعت لـــه النـــواظرُ والنـــور الـــذي بهـــرا
نـــور النبـــي الـــذي مـــا زال منـــتقلاً فـيمن دعـا ظـاهراً مـنهم ومسـتترا

وكان ابن حيوس يستغل المديح أيضاً في **الغزل**، ولكنه كان قلما يفعل ذلك، فقليلةٌ هي القصائد الذي افتتحها بالغزل، وذلك من مثل قوله يمدح القائد الدزبري:

مـــا بـــالُ طيـــفِ المالكيـــة مُعرضـــاً ولقـــد عهـــدنا طيفهـــا ينتـــابُ
ألرقبـــةِ الواشـــينَ أوجـــسَ ريبـــةً فارتـــاعَ أم بودادنـــا يرتـــابُ
يـــا مـــيُّ هـــل لـــدنوّ دارِكِ رجعـــةٌ أم للعتـــاب لـــديكمُ إعتـــابُ
لا أرتجـــي يومـــاً سُـــلواً عـــنكمُ هيهـــاتَ سُـــدت دونـــه الأبـــوابُ
أوصـــابُ جســـمي مـــن جنايـــةِ بُعـــدكم والصـــبرُ صـــبرُ بعـــدكم أو صـــابُ
دامـــت ســـحابةُ تحـــت ظـــلِّ ســـحابةٍ وجـرى علـى بـاب الربـاب ربـابُ [١]

فالشاعر يسأل عن ظل محبوبته، وعن سر تأخره ولم يكن يفعلها، فهل خاف من عيون الحاسدين، أم يشك في حبنا له، ثم يبين أن ما هو فيه من علة إنما بسبب ابتعاد مي عنه.

---

(١) الديوان، ص ٥٨
(٢) الديوان، ص ٤٤٢

والغزل هنا كما هو جلي غزل صناعي لا عاطفة فيه ولا تميز، وإنما هو من باب التقليد فحسب، وإلا فما اسم محبوبته؟ هل هي مي؟ أم سحابة؟ أم الرباب؟ وعلى كلٍّ فلم يكن الغزل عند ابن حيوس إلا على هذه الشاكلة من التكلف والتصنع دون عاطفة حقيقية.

وقد تُعرض **الحكمة** من خلال المديح، ولكنها – عند شاعرنا – لمحات سريعة، وإشارات خاطفة تتلألأ وسط أبيات المديح، وفي إحدى قصائده في مدح أمير الجيوش الدزبري نلتقط هذه الأبيات المفردة والتي ترد متباعدة في القصيدة:

من عاف ماء العيش وهو مكدر ... عند الكرائه لم يرده زلالا [٢]

وقوله:

وأهنتَ مالَك غيرَ ما متكلِّفٍ ... ما عزَّ إلا مَنْ أهان المالا

وقوله في القصيدة نفسها:

والفخرُ فيمن عدَّدَ الحسناتِ لا ... مَنْ عدد الأعمامَ والأخوالا

والعرب كانوا يحبون الحكمة، ويضمنونها أشعارهم، فلقد كان الشاعر يمثل – في البيئة العربية – أدواراً متعددة، ومنها دور الحكيم، وهكذا تبدو مهمة الشاعر الذي "يحاول دائماً أن يكتشف الجانب الوجداني والجمالي من الحياة بالإضافة إلى الجانب الاجتماعي فيها ليعبر عن خلاصة ذلك كله في النهاية بالكلمة والصورة التي تخلق من الوقائع والتجارب صوراً نتلقاها بما فيها من حيوية"[١]

وقد يُطلُّ **التاريخ** برأسه من خلال قصيدة المديح، فيذكر هدنة الدزبري مع الروم سنة ٤٢٩هـ

عاذ بالصفح من أحب البقاء ... واحتمى جاعل الخضوع وقاءَ

فلتنم أمة المسيح طويلاً ... كفَّ من يمنع العدى الإغفاءَ

---

(١) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص ٣٨٧

(٢) الديوان، ص ٤

(٣) الديوان، ص ٤٢٣

هُدنـــةٌ بقَّـــتِ النفـــوسَ علـــى الـــرو   م فكــــانوا بشــــكرها أمليـــاء [٢]

ويـؤرخ لمعركـة (الفنيـدق) قريبـاً مـن حلـب، التـي كانـت بـين ناصـر الدولـة بـن حمدان،وبني كلاب من بني مرداس سنة ٤٥٢هـ:

مـــلأت وقائعُـــك القلـــوبَ مخافـــةً   ضـــاقتْ بهـــا عـــن أن تُجـــنَّ ذخـــولا

ولمرعفاتِـــك بالفُنيـــدقِ وقعـــةٌ   مـــلأت مســـامعَ مـــن بمصـــر صـــليلا

عُصَـــبٌ أُتـــيحَ بـــوارُهُم فـــي مـــأزقٍ   حســـدَ الأســـيرُ بضـــنكه المقتـــولا [٣]

وفي ديوان ابن حيوس كثيراً ما نجد، وبشكل لافت **الموروث الثقافي**، فيجب الوقوف عليـه وتبيينـه لأنـه ينـدرج ضـمن الوظيفـة الاجتماعيـة، ووضـحت ذلـك البنـاء الفنـي لصـورة الموروث الثقافي.

فـالموروث الثقـافي هـو نتـاج علاقـات اجتماعيـة سـابقة لعصـر الشـاعر اسـتفاد منهـا الشاعر وضمنها أبياته فهي خلاصة تجربة إنسانية، وهو كثير الورود في ديوانه، كقوله:

وقـــريش لـــولا الرســـالة والتنـــز   يـــل مـــا أذعنـــت لعبـــد منـــاف[١].

وقوله:

كـــم خضـــت ملحمـــة تـــروع عُينيـــة   وغفـــرت ذنبـــاً يســـتفز الأحنفـــا

وأنلـــت وفـــراً لـــو حـــواه حـــاتم   للـــوي غـــريم المكرمـــات وســـوفا [٢].

وقوله:

كم أخ في الزمـان فـاق أخـاه   بفعـــال بـــه يبـــين التنـافـــي

مثلمـــا فـــات عبـــد شـــمس ثنـــاء   حـــازه هاشـــم بـــن عبـــد منـــاف

بفعـــالٍ بـــه تســـمي فأنســـي   ذكـر عمـرو ولـيس عمـرو بخـاف[١].

---

(١) الديوان، ص٣٧٩.
(٢) الديوان، ص٣٨١.

والموروث الثقافي والذي استشهد به ابن حيوس وضمنه شعره كثير جداً ونحن إذ نورد بعضه إنما هو على سبيل التدليل وليس الحصر وهو لا يقتصر على ذكر أسماء ومواقع ومعارك فقط إنما شمل أيضاً الحيوانات، كالإبل مثلاً في قوله:

أنكــــرت شـــــدقماً وألغـــــت جـــــديلاً   معربــات عــن الريــاح الســوافي[٢].

"وشدقماً" و "جديل" فحلان بن الإبل كانا للنعمان بن المنذر، والمورث الثقافي في شعر ابن حيوس كثير جداً وتنوع من أسماء، ومواقع، وقبائل وحيوانات مختلفة، وأيضاً شمل الأنبياء عليهم السلام، وقصصهم وشمل إشارات إلي سور القرآن الكريم، وأيضاً الطيور المشهورة، وكذلك شمل أيضاً نوعاً من أنواع التحزب للشيعة فذكر الإمام على بن أبي طالب، كما شمل المورث الثقافي أيضاً بعض الوقائع الكبرى التي دارت رحاها بين المسلمين والكفار، وغير ذلك كله نجده متفرقاً في ديوان ابن حيوس.

ولنتناول ذلك المورث الثقافي في شعر ابن حيوس بشيء من التفصيل مستدلين على ذلك بما ورد في شعره من أبيات، فبعد أن ذكرنا أسماء، مثل عبد مناف، حاتم الطائي، وعيينة، وعبد شمس، وهاشم بن عيد مناف، و ..... الخ وبعد أن ذكرنا من هذا المورث ما ورد من حيوانات وذكرنا منها "الإبل، نفصل الباقي فنقول، ومن المورث الثقافي أيضاً كثرة ورود الخيل المشهورة كمثل قوله:

إلـي الـريح تعزي حين تجري فـإن مشت   رويــداً فجــداها الوجيــه ومــذهب[٣].

وهما، فرسان نجيبان من خيول العرب كانا لغني ابن أعصر وقوله:

وســـوابق عـــدت الجمــــال فلـــو مشـــى   شـــبداز كســـرى بينهـــا لتخـــيلا[٤].

---

(١) الديوان، ص٣٨٧.
(٢) الديوان، ص٣٨٥.
(٣) الديوان، ص٣٩.
(٤) الديوان، ص٤٢٨.

وهو فرس كسري أبرويز، وغير ذلك في ذكر الخيل كثير، وأحياناً كان يقرن الإبل بالخيل، كقوله:

وبنـــات الجـــديل إن عـــنّ ركـــض   لا تجـــارى بنـــات ذي العقـــال[1].

والجديل فحل من الإبل كان النعمان بن المنذر، وذو العقال: فرس من عتاق الخيل كان لبني رياح بن يربوع وهو أبو داحس.

ومن الموروث الثقافي أيضاً في شعر ابن حيوس ذكره لأسماء بعض الأنبياء عليهم السلام كذكر الرسول محمد (ع) – وذلك في قوله:

للعـــز ســـار محمـــد عـــن أهلـــه   ثـــم اســـتعان بنصـــرة الغربـــاء[2].

وكذلك الأنبياء قوله:

ولـــو تمهـــل مرديـــه* أتـــوك بـــه   إتيـان جـن سليمان بعـرش سـبا[3].

ومن الأسماء التاريخية ذو القرنين، فقد ورد في شعره فقال:

لقــد ضــاق ذو القــرنين ذرعــاً بســده   فقـال أعينـوني فقـد نفـد الجهـد[4].

ومن الموروث الثقافي أيضاً ذكره الطيور المشهورة، كذكره "لبد" وهو آخر نسور لقمان – عليه السلام، فيقول:

جرعتـــه مـــا يـــذيب الصـــخر أيســـره   وما خطاه الردى لو لم يكن لبدا[5].

ومن الموروث الثقافي ذكره للإمام على بن أبي طالب – كرم الله وجهه – في قوله:

---

(١) الديوان، ص٤٦٢.
(٢) الديوان، ص١٨.
* مرديه: مهلكه ، وقاتله.
(٣) الديوان، ص٥٢.
(٤) الديوان، ص١٧٥.
(٥) الديوان، ص٢١٤.

وفـــي الـــتحكم قـــد رضـــيت قـــريش بمـــا لـــم يـــرض أنزعهـــا البطـــين[1].

كما شمل، ذكر بعض المواقع، والتي كان لها الأثر الطيب في نفوس المسلمين عامة، وانهزم فيها المشركين شر هزيمة، كقوله:

ومـــنهم رجـــال قـــارعوا عـــن نبـــيهم ببـدر ومـنهم ذو العصـابة فـي أحـد

مضـــى آخـــذاً ســـيف الرســـول بحقـــه فبـاء بـه محـدودباً دامـي الحـد[2].

فهو بالإضافة إلى ذكره هذه المواقع يضيف ما آلت إليه نتيجة هذه المعارك ذاكراً ما فيها من أحداث كذكره قصة أخذ سيف رسول الله (ε).

ومما سبق نلحظ أن المديح كان المجال الذي صال ابن حيوس فيه وجال، وقد ربط بين المديح وبين مجتمعه "فالصلة وثيقة بين وظيفة الصورة من الناحية الاجتماعية وحياة الشاعر وظروف مجتمعه ونظرة الشاعر الخاصة إلي كثير من المواقف والزوايا"[6]

وإذا انتقلنا إلى غرض آخر من أغراض الشعر عند ابن حيوس نستوضح من خلاله الوظيفة الاجتماعية التي تقوم بها الصورة في شعره، سنجد **الهجاء**، وهذا الغرض وغيره من أغراض الشعر – خلا المديح – لم يبدع فيه ابن حيوس؛ لأنه لم يكن هجاءً، ولأن المديح استأثر بطاقته الشعرية جميعها، وليس في ديوانه سوى ثلاث قصائد في الهجاء، ومنها قوله يهجو أبا الطاهر وهو ابن عم ناصر الدولة بن حمدان:

أبـــا طـــاهرٍ أنـــتَ عيـــبُ الزمـــانِ وعيـــبٌ لحمـــدانَ فـــي حُفرتِـــهْ

لـــئن مَثَـــلٌ لطـــويس جـــرى فإنـــك أشـــأمُ مِـــن غُرّتِـــه

كفـــى الله شـــؤمك ســـيف الإمـــام وباعـدَ شخصَـك عـن حضـرته [1]

وعلى الرغم من أن قصائد ابن حيوس في مجملها تزيد القصيدة فيها على السبعين بيتاً، فلقد كان من الشعراء ذوي النفس الطويل، إلا أننا – في غير المديح – نجدها

---

(١) الديوان، ص٦٦١.
(٢) الديوان، ص١٩٠.
(٦) علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، ص ٤١٤
(١) الديوان، ص ١٣٥
(٢) الديوان، ص ٣١١
(٣) الديوان، ص ٥٧٨

مقطوعات، وهنا مقطوعة يهجو ابن عم الأمير الذي تمرد عليه، ويصفه أنه أشأم من (طويس) الذي كان يُضرب به المثل في الشؤم، ويحمد الله على ابتعاده عن الأمير.

وأما مقطوعته الثانية في الهجاء فكانت أيضاً خمسة أبيات يهجو رجلاً يُلقب بـ (خزرون لبنان)، وقد هجاه لأنه دخل عليه فلم يقم له.[٢]

والمقطوعة الثالثة كانت في هجاء ميت!! وهي عبارة عن ثلاثة أبيات يهجو بهن أبا نصر بن هاشم بعد موته:

وتربـــــةِ المرحـــــومِ والحــــاءُ جـــيمْ   لقــد ثــوى فـــي النـــارِ منـــهُ رجـيمْ
تبكـــي لظـــى أن حـــلَّ فـــي قعرهـــا   وتســـــتقيلُ اللهَ منـــــــه الجحـــيم
مضـــــى وفعـــل الســـوءِ إضـــمارُهُ   فمـــا أتـــى اللهَ بقلـــبٍ ســـليمْ [٣]

فهي صورة متكلفة، والعاطفة فيها باردة فاترة، ويظهر ذلك من قوله: **(والحاء جيم)** وهو تلاعب لا ينم عن أصالة في التعبير والتصوير، ولولا الاقتباس في آخر الأبيات لما شعرنا ولما أثرت فينا تلك الصورة.

ومثل ذلك ما نجده تحت باب **الغزل** من أشعار ابن حيوس، فلقد صرح الرجل أنه عزوف عن النساء وعن اللهو والتصابي، فهو – فقط – لا يهمه إلا صوغ المديح لتحقيق الثراء، وذلك من مثل قوله:

أمـــا النســـاءُ فمـــا لهُـــنَّ عُهُـــدُ   ولهـــن عنـــكَ ومـــا ظلمـــن محيـــدُ
وابـــغ النباهــــةَ والثـــراءَ بعزمـــــةٍ   لـــم يُثنهـــا لـــومٌ ولا تفنيـــدُ [١]

ولم يرد فيما رجع إليه الباحث من مصادر أنه أحب، أو تزوج، ويؤكد ذلك ما جاء في زبدة الحلب، وفي خريدة القصر، من أن ابن حيوس مات سنة ٤٧٣هـ، "وترك مالاً جزيلاً، فقيل لشرف الدولة (مسلم بن قريش) هذا لا وارث له إلا بيت المال، فقال: والله لا يدخل خزانتي مال قد جمعه من صلات الملوك، انظروا له قرابة، فسألوا عن ذلك فوجدوا له

---

(١) الديوان، ص ١٥٨
(٢) انظر مقدمة الديوان لخليل مردم، ص ١٨
(٣) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٤٠
(٤) الديوان، ص ٧٨

من ذوي الأرحام بنت أخ، فأعطاها ماله جميعه، وهي بنت أخيه أبي المكارم محمد بن سلطان بن حيوس"[٢]

وأما من ذكر أسماءهن من النساء مثل (مي – زينب – سحابة – الرباب ٠٠)، فقد أشرنا إلى أنه يقلد القدماء في البدء بالنسيب والتغزل الصناعي فحسب، ولم تكن لواحدة وجود حقيقي في حياة ابن حيوس٠

ولابن حيوس قصيدتان في الغزل الخالص قال محقق الديوان عنهما: "قصُرَ فيهما نفسه على خلاف ما عُرف به من طول النفس، وليس فيهما ما يُطرب"[٣]

ومن أقواله في الغزل ننتقي أفضل ما قال:

يا غُرةَ الحيِّ اللَّقاحِ أواجبٌ — أنْ تزهدي زُهدَ الملولِ وأرغبا

أفدي بأنفسِ ما أُدافعُ عنه مَن — قطعَ الحياةَ تعنُّتاً وتعتُّبا

ما كنتُ قِدماً ذا نصيبٍ في الهوى — فجعلتِ لي منه النصيبَ المُنصبا

أصليتني بالهجر ناراً ما خبت — فعلمتُ أنَّ هواكِ زَندٌ ما كبا [٤]

وكعادته في معالجة صوره يعتمد ابن حيوس على المطابقات، فهو راغب، والمحبوبة زاهدة، ولم يكن ذا نصيب في الهوى، فصار ذا نصيب، وقد استخدم الأسلوب الإنشائي في (يا غرة الحي) للتنبيه وإظهار الحب، والتشبيه البليغ عن طريق المفعول المطلق في قوله: (أن تزهدي زهد الملول)، ثم التعبير الاستعاري بتجسيمه الهجر ناراً محرقة للدلالة على شدة أشواقه٠

والغريب أنه ليس مغرماً بالتزيين في صوره، ولكنه عندما يتغزل – وما أقل فعله! – يتعمد الإتيان بالمحسنات والتلاعب بها، فيتأكد للمتلقي أنه غزل بلا شعور ولا روح، وإنما هو تصنع ليس إلا، وذلك من مثل قوله:

بنا حبٌّ مَنْ نرعاهُ وهْو يَروعُنَا — ونَذكرُهُ حتى المماتِ وينسانا

وكيفَ نُغطي وهو دانٍ غرامنا — ونكتُمُ ما نلقى فقد بانَ مُذ بانا

فليتَ نسيمَ الريحِ حُمِّلَ عَرْفَهم — فأداهُ أحياناً إلينا فأحيانا

تَجنَّوا فما حنُّوا علينا ولا حَنَوا — ومنَّوا وما منُّوا لياناً ولَيَّانا

وفـــي الأرضِ عُشّـــاقٌ وليســـوا كمثلنـــا   أســارى غـرامٍ لا يُرَجُّــونَ سُـلوانا [(١)]

فللوهلة الأولى نجد الشاعر مغرماً بالتصنع في موقف يُفترض فيه التلقائية، وبث العاطفة في أرجاء الصورة لتمنحها الحيوية والخلود، فنلحظ الجناس الناقص بين: (نرعاه – يروعنا/ تجنوا – حنوا)، والجناس الكامل أو التام في: (بان – بانا/ أحياناً – أحيانا/ حنُّوا – حَنَوا/ منوا – منوا/ لَيَانا – ليَّانا)، وكذلك الطباق بين: (نذكره – ينسانا/ نكتم – بانا)٠

وإذا كان البعض يعتبر المديح فن الوفاء للأحياء وذكر الجميل والاعتراف بالفضل لذويه، فإنهم – على الجانب الآخر – يعتبرون **الرثاء** – أيضاً – فناً تظهر من خلاله أصالة الشاعر ومدى صدق عاطفته؛ لأن المديح يُرتجى من ورائه العطاء، وأما الرثاء – في غالب أحواله – لا يُرتجى من ورائه شيئاً، فماذا كان موقف شاعرنا ابن حيوس من الرثاء؟

إن ابن حيوس – على كثرة من مدحهم – لم يقل إلا قصيدة واحدة في الرثاء، ولم تكن نابعة منه، أو ناتجة عن شعور ذاتي، بل اقترحها محمود بن نصر عليه ليقرعه، وحدد له وزنها وقافيتها[(١)] ، ولو كان وفياً صادق الإحساس لرثى وتحسر على من أنعموا عليه٠

وإذا كان محقق الديوان قد ذكر أن له قصيدة واحدة في الرثاء – كغرض مستقل – فإن الباحث وجد له ثلاث قصائد.[(٢)]

وليس لدى الباحث من تعليل لقلة الرثاء عند الشاعر سوى أنه كان شاعراً مادحاً يجري وراء المال، ولن ينال المال من الأموات ولذا لم يرثهم، ولكن المال يُنال من الأحياء فلذا مدحهم، وأكثر في هذا الباب٠

---

(١) الديوان، ص ٦٦٣
(١) مقدمة الديوان، ص، والقصيدة المشار إليها في الديوان ص ٣٥٦
(٢) انظر الديوان، ص ١١٤، ١٣٢، ٣٥٦
(٣) مقدمة الديوان، ص ١٦
(٤) الديوان، ص ٣٥٦
* لم يجد الباحث هذه القصيدة في ديوان مروان بن أبي حفصة الذي جمعه وحققه حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، د٠ت٠
* وقد وجد الباحث القصيدة ضمن أشعار مروان بن أبي حفصة في أسطوانة الموسوعة الشعرية، الإصدار الثالث، المجمع الثقافي، أبو ظبي، وعددها ستة عشر بيتاً من بحر الطويل٠

وليس أدل على ذلك من أنه لما مات أخوه الوحيد أبو المكارم محمد بن حيوس القاضي الفقيه الذي قال عنه ابن عساكر: "كان دَيِّناً حسن الطريقة، وكان أعلم أهل زمانه في علم الفرائض"، وكان ذلك عام ٤٦٦هـ، فلم يرثه ابن حيوس![٣]

وأما بضاعته في الرثاء فلم تكن أحسن حالاً منها في الغزل والهجاء، فله في الرثاء القليل غير المفيد، ونكتفي بالقصيدة التي اقترح محمود بن نصر أن يرثي بها أباه شبل الدولة، وحدد له الوزن والقافية بقصيدة لمروان بن أبي حفصة يرثي بها معن بن زائدة، والتي يقول فيها:

أيا قبرَ معنٍ كيف واريتَ جودَهُ   وقد كان منه البر والبحر مترعا [٤]

وقد أجاد ابن حيوس في هذه القصيدة التي بدأها بحكمة بليغة:

لصرف الليالي أن يصولَ ونخضعا   وحتمٌ علينا أن يقولَ ونسمعا

وفيها يقول:

وجاد بنفسٍ ما يُجاد بمثلها   وأعطى قياداً لم يكن قبلُ طيعا

وما خِلتُ أن الشمس قبل مصابه   تُضامُ ولا زُهْرَ المجرة تُرتعا

ليبكِ طويلاً كلُّ مكدٍ وعائلٍ   على ملكٍ أغنى وأورى وأشبعا

وبحرِ نوالٍ ينزحُ الناسُ ماءه   إذا ظُنَّ أنْ قد غيض عاود مترعا

أضاقَ سبيلَ المأثراتِ على الورى   وعمهمُ بالمنفساتِ وأوسعا

وفي نفس القصيدة يعترف أنه لم يرثِ الفقيد من تلقاء نفسه، وإنما أُمر بذلك، ففعل:

ومن بَخَلي أنْ جاء ذا القولُ آخراً   ولم أعتمدْ نظمَ القوافي تطوعا

وحسَّن لي شرخُ الشبابِ وجهلُهُ   إضاعةَ فرضٍ مِثلُهُ لن يُضَيَّعا

وإن قلتُ مأموراً وأبدع خاطري   فيقبحُ بي إذا لم أقلْ متبرعا

عدِمْتُ لساناً حالَفَ العجزَ ضِلَّةً   وخالفَ قلباً كالقلوبِ مُفجَّعا

يؤبنُ مَنْ يدلي بأدنى فضيلةٍ   فكيفَ بمَنْ حازَ الفضائلَ أجْمَعا [١]

وهي سمة تُؤخذ على ابن حيوس أنه لا ينظر إلا لمن يعطيه، فهو – كما أوضحنا – يميل للشيعة ضد السُّنة، ثم ينقلب ليكون هواه مع السُّنة ضد الشيعة، ويمدح الأتراك ويذم العرب، ثم يذم الأتراك ويمدح العرب، ويهجو المرداسيين، ثم يمدحهم ويذم خصومهم، وهذا سمته في جميع مراحل حياته أن يكون هواه وميله لمن يعطيه.

وفي النهاية يلح الباحث على أن يربط الشاعر في بناء صوره بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية، والتي يحلو للبعض أن يسميها الوظيفة الواقعية، وهذا ما يوضحه أحد النقاد بقوله، "وحين يفقد قدرتَه على تأدية تلك الوظيفة، فإنه يفقد غايته التي وُجد من أجلها ويصبح فنّاً قبيحاً . لهذا " فالمَثَل الجمالي " في الواقعية يتداخل – من خلال المقولات السّابقة – بالوظيفة الاجتماعية التي يؤدّيها . ويتحدّد مستواه في فعلين أساسيين: طَرْحهُ لحالة اجتماعية معينة، واستيعابهُ لها، ثم قدرته على تجسيدها عبر الصورة الفنية. وبتحديد طبيعة "المَثَل الجمالي" ومستواه تتحدّد مهمّةُ النقد الأدبي التي تتمثّل في قدرته على استكشاف الحالة الاجتماعية المنعكسة في العمل الفني والأساليب المختلفة التي عبّرت عنها"[١]

ويؤكّد أحد النقاد ذلك صراحةً بقوله: " لا أستطيع أن أُسمّي الدرع المزخرفة جميلة إذا كانت لا تحمي المقاتلَ من ضربات الأعداء، وعلى العكس من ذلك، فالدّرع التي تؤدّي مهمّتها جيّداً جميلةٌ، وإن كانت زخرفتها قليلة القيمة"[٢]

وأخيراً نتبين مهمة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، فنجدها "أصبحت مهمة الشعر إما تحقيق اللذة والإمتاع والبهجة، أو تجاوز هذا التأثير الانفعالي إلى التأثير في سلوك المتلقي وانفعاله وأفعاله الإدراكية تجاه الواقع المحيط به، وهنا لا يختلف الفلاسفة حول كون الشعر نافعاً ولذيذاً وهو من المتعة والأُنْس إضافة إلى التعليم والإصلاح من حال الفرد والمجتمع معاً. وفي هذا الأمر يقول الفيلسوف الفارابي إن (الأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في

---

(١) الديوان، ص ٣٦١

(١) مجموعة من المؤلّفين، موجز تاريخ النظريّات الجمالية، ترجمة: باسم السّقّا، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩م، ص ١٧

(٢) فؤاد المرعي، وظيفة الشعر، مجلّة المعرفة السّورية، العدد (٢٤٧) أيلول، ١٩٨٢م

(٣) ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣م، ص ١٢٦

(٤) ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ١٢٦

الأمور التي هي جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب، وأمور الجد التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى"(٣)

وإذا كان للفن، بصورة عامة وبأشكاله المتعددة، وظيفته داخل تكوينات المجتمع الطبقية، فإن الشعر له عمق هذه الوظيفة ثقافياً واجتماعياً وسياسياً في البناء والتكوين أيضاً، "والشعر دوماً لا يستهين في تصوير الزمان والمكان اللذين هما مادة العصر الأساسية لوعي الإنسان وملخصاتها الروحية والمادية؛ إذ تواصل الشاعر في إنجاز إبداع أبدي، وأصرّ على تحويل الإبداع الشعري الشفهي إلى فعل كتابي دون أن يترك ميزته الأساسية في الإنشاد؛ ليكون خالقه ومؤرخاً ومسجلاً خطى المجتمع في صيرورة تطوره وليقف أمام أسراره اليومية التي تدفع به نحو التطور الحضاري ونضجه السياسي أو الانهيار"(٤)

وبعد استعراض الوظيفة الاجتماعية للصورة الشعرية عند ابن حيوس، فإن الباحث سوف يعرض ما تبين له من دراسة هذه الوظيفة:

أ – يرى الباحث أن للفن هدفاً يسعى إليه، وأن له – أيضاً – باعثاً يدفع إليه، هذا الباعث يغذيه جذران: جذر يمتد في أعماق النفس، إذ من فطرة النفس البشرية السعي إلى الجمال، وجذر آخر يغذيه المجتمع الذي يهدف إلى التوافق معه الجمال، وهكذا يلتقي ما تصبو إليه النفس مع ما يتطلبه المنهج فإذا الإنسان مدفوع إلى تحقيق الجمال بفنه بباعث من رغبه النفس وباعث من أمر التوافق والتبادل مع الجماعة التي يحيا بينها.

ب – والذي استوعبه الباحث أن هناك وجهتي نظر:

الأولى: هي وجهة نظر الشاعر المبدع، وهذه يغلب عليها الذاتية والوظيفة الجمالية.

الثانية: هي وجهة نظر المجتمع الذي ينظر للشاعر على أنه لسان حاله، وينظر للشعر على أنه وظيفة اجتماعية.

ج – تم معالجة الوظيفة الاجتماعية من خلال الأغراض التي تحدث فيها الشاعر، ولقد كان غرض المديح "هو الذي طغى على كل ما سواه، يطول به نفسه، ويتصرف به كما

يشاء، وتنقاد له القوافي، وتطيعه المعاني، فيعبر عما يحيك بصدره، ويجول بخاطره بأسلوب جزل مبين"(١)

د – استغل الباحث تفوق ابن حيوس في المديح، واستخلص منه الوظائف الاجتماعية التي تؤديها بقية أغراض الشعر؛ لأن المديح عند ابن حيوس كان مجالاً يستعرض من خلاله التاريخ، والوصف، والدين، والحكمة، والفخر، بل الغزل أحياناً.

هـ – كان الباحث يتوقع أن تكون الوظيفة الاجتماعية أعلى شأناً مما ظهرت عليه، ولكن الشاعر لم يؤدِ ما كان ينتظره منه المجتمع، أو قارئو الشعر؛ لأنه قصر شعره على المديح، وحبس نفسه في هذا المجال الضيق.

و – يمتاز مديح ابن حيوس – في الغالب – بأنه يمدح من يتعرض لهم بصفات خاصة بهم، وليس بصفات عامة تنطبق عليهم وعلى غيرهم، ولذا يحق للباحث أن يطلق عليها "قصائد سياسية تاريخية"؛ لأنه لم يمدح إلا الأمراء والوزراء، ولا يتغزل في مقدمة القصيدة – إلا نادراً –، ولكنه يصف المعارك، والسلاح، والخيل، ويسرد التاريخ، ويتحدث عن الأنساب، ويدعو للاتجاهات الدينية حسب ميول الممدوح.

ز – بقية أغراض الشعر عند ابن حيوس يلخصها رأي خليل مردم: "وليس له في الحكمة، أو الفخر، أو الهجاء ما يستحق الدراسة"(١)

وقوله: "وليس له في الغزل الخالص إلا قصيدتان قصُرَ فيهما نفَسه على خلاف ما عُرف به من طول النَّفس، وليس فيهما ما يُطرب"(٢)

---

(١) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٤٠
(١) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٣٩
(٢) المرجع السابق، ص ٤٠

الوظيفة الإشارية

إذا نظرنا قي معاجم اللغة إلى معنى الإشارة، فإننا نجدها في **(اللسان)**: "أشار إليه وشوَّر: أومأ، يكون ذلك بالكف والعين والحاجب ·· وأشار الرجل يشير إشارة إذا أومأ بيديه، وأشار عليه بالرأي: وجهه ..."[١]

فالمعنى اللغوي للفظة **(الإشارة)** بمعنى الإيماء، ويكون ذلك باستخدام الكف، أو العين، أو الحاجب، وأما إشارة الرأي، فالمقصود بها المشاورة، وتوجيه من طلب المشورة·

ويعرفها ابن رشيق القيرواني بقوله: "والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بُعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يُعرف مجملاً،ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[٢]

وقد جاء هذا اللفظ في الذكر الحكيم والسُّنة المشرفة، قال تعالى: "**فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيّاً**" **(مريم: ٢٩)**

فعندما سُئلت مريم عليها السلام: من أين لكِ هذا؟ فلم تحر جواباً، فأشارت إلى الوليد، ولما استغرب القوم، أنطقه الله تعالى·

وأما في السُّنة، فقد ورد عدة مرات، ومنها: قال أبو القاسم صلى الله عليه وسلم: "**من أشار إلى أخيه بحديدة فإن الملائكة تلعنه حتى ينتهي وإن كان أخاه لأبيه وأمه**" رواه مسلم

فهنا المقصود من أشار إلى أخ له بحديدة بقصد إرهابه، وإفزاعه، فإنه يستحق لعنة الله والملائكة؛ لأن الإسلام حريص على نشر السلام والأمان، وإبعاد كل ما من شأنه أن يروع الناس ويخيفهم·

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د·ت، مادة (شور) ص ٢٣٥٨

(٢) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨١م، ص ٣٠٢

ويعرفها أحد النقاد بقوله: "الإشارة تعني الطريقة البسيطة التي يدل بها على المعنى بتوجيه بسيط، أو بتلميح خفيف"(١)

يقول الشاعر:

يــا معجــزَ الأمــلاكِ فيمــا يَبتنِــي	**ومُعَجِّــبَ الأفــلاكِ ممــا يَصــنعُ**
نَظَــرُ الخليفـــةِ للملـــوكِ كســـاهُمُ	**تاجــاً بــه تســمو وطـوراً تخضَـعُ**
فــوقَ المفــارقِ منـــه ســيفٌ حــدُّهُ	**مــاضٍ وتــاجٌ بالثنــاء مُرَصَّــعُ** (٢)

فمن خلال مديحه لتاج الملوك محمود بن نصر بن صالح المرداسي يبين الشاعر منزلته الكبيرة، فهو ذو أعمال تبهر العقول، ومن فرط قوته يعز ويذل.

وقد تضمنت الأبيات السابقة العديد من الإشارات، ومنها أن أحداً من الملوك لن يبلغ مقداره لأنه بالنسبة لهم (معجز)، فكأنه أعجزهم بأعماله الخارقة، وأما الإشارة الثانية فتتضمن معنى التهديد والوعيد، وإن لم يصرح الشاعر بذلك، وإنما قال إن ممدوحه – بمجرد النظر – يكسو الملوك – الذين طاوعوه – تاج السمو، ويكسو غيرهم – الذين يعادونه – تاج الخضوع والذل، وقد أكد هذا المعنى في البيت الثالث.

ولازلنا نلمح غرام ابن حيوس بالتضاد، فهناك تاج السمو وتاج الخضوع، وهناك – أيضاً – تاج مرصع بالثناء وسيف حده مرهف.

ويقول الشاعر:

لــه نَظَــرٌ يثنــي العــدى عــن فريقِــهِ	**ولا منكــرٌ للطعــن أن يمنــع الطعنــا**
ورُبَّ جمـــالٍ فِتنتـــي فـــي افتنانِـــهِ	**فــلا زلــتُ مفتونــاً ولا زالَ مُفتنــا**
تحققـــتُ أن الـــوردَ يُجنـــى بخـــدِّهِ	**ولم أدرِ أن الموتَ من صدِّهِ يُجنَا** (١)

(١) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٩م، ص ١٩٩

(٢) الديوان، ص ٣٢٤

(١) الديوان، ص ٦٣٤

(٢) الديوان، ص ٤٣٣

(٣) الديوان، ص ٣٢٤

فالشاعر – في معرض الغزل – يتحدث عن محبوبته التي لو هجم الأعداء على قومها لما استطاعوا قتالاً لأنهم سينشغلون بجمالها، وقد فُتن الشاعر من شدة افتتانها بنفسها، وقد جهل أن خدها مميت، لكنه وعى أنه جميل.

والإشارة في الصورة السابقة تتضح عندما نعلم أن الجيوش المعادية تكف عن الهجوم، إشارة إلى جمالها الذي صرفهم عن القتال، وكذلك يصرح بجمال خدها، لكنه يشير إلى شدة حبه لأن المحبوبة لو هجرته، فسوف يكون الموت مصيره.

وسوف نستعرض بعضاً من إنتاج دلالة لفظة الإشارة عند ابن حيوس، ومن ذلك قوله:

وإذا هُـمُ افتكـروا، وضـلَّ رشـادُهم … أوضـحتَ غيـرَ مُفكـرٍ مـا أشـكلا

وَإِذا تَنازَعَـتِ الخُصـومُ لَـدَيهِمُ … كانَـت بِحَضـرَتِكَ الإِشـارَةُ فَيصَـلا (٢)

فالشاعر يمدح أمير الجيوش أنوشتكين الدزبري، ويبين أن الناس إذا حاروا، وتاهت عقولهم، فإنه يتدخل لحل المشكلات بمجرد (الإشارة) التي تكون حَكماً فاصلاً.

ويقول الشاعر:

وابـنُ الملـوحِ قـائمٌ وسَـقامُهُ الـ … ـبادي طليعـةُ مـا تُجِـنُّ الأضـلعُ

يَشـكو إِلـى لَيلـى الغَـرامَ إِشـارَةً … شَـكوى لَعَمـرُكَ لَـم تُعِنهـا أَدمُـعُ (٣)

فقَيس بن الملوح يشكو إلى ليلى غرامه بالإشارة، وكل لبيب بالإشارة يفهم.

ويقول الشاعر:

نابَـتِ العَـينُ بِالبُكـاءِ وَأُفحِمـ … ـتُ فَمـا أَحسَـنَ اللِسـانُ المَنابـا (٤)

فعندما يرثي الشاعرُ تاجَ الملوكِ محموداً بن نصر، ويُعزي والدته، فإنه يعبر عن حزن دفين لمن أكرمه، وسامحه على طول هجوه والتعريض به، فهو عاجز عن تقديم العزاء شعراً، فهو يقدمه بكاءً، وقد أناب العين لتعزي بدموعها بدلاً من اللسان الذي يعزي بكلامه، وهي صورة جميلة أن يجعل العين لساناً يتكلم.

---

(٤) الديوان، ص ١١٧

ويقول ابن حيوس:

خِفْـتِ الرَقيـبَ وَلَـو وَصَـلتِ أَمِنتِـهِ وَنَهَيـتِ دَمـعَ العَـينِ أَن يَتَصَـوَّبا [١]

فعندما يتغزل يقول لمحبوبته: إنك خفْتِ الرقباء، ولو أنك واصلت لكنتِ في مأمن منهم، ولما انهمرت دموعك.

ويبين الرباعي أن الوظيفة الإشارية للصورة تتحقق من خلال ثلاثة أمور: الوصف، والكناية، والمجاز المرسل، و"**الوصف**"، هو رسم الصورة بطريقة مباشرة مع الاحتفاظ بقدر ما من الإيحاء"[٢]

وشاعرنا لم يفرد قصيدة للوصف، وإنما كانت لوحات الوصف تتخلل قصائده في المديح، وذلك من مثل الصورة الجميلة التي رسمها لدارٍ بناها تاج الملوك محمود بن نصر، يقول فيها:

دارٌ بهـا اكتسـتِ البسـيطةُ زينـةً ويَزينُهـا منـك الهمـامُ الأروعُ
مـا زال مبصـرها يعـودُ بخـاطرٍ يشـكو الكـلالَ ونـاظرٍ لا يشـبعُ
وتـرى طيـورَ الجـوِّ فـي جنَباتِهـا بعـضٌ محلِّقـةٌ وبعـضٌ وقَّـعُ
وسـوابقاً ليسَـتْ تُفـارقُ أرضَـها وكأنهـا تحـتَ الفـوارسِ تَمـزعُ
بالمصـلتين صـواعقاً لا تعتـي واللابسـين يلامقـاً لا تُنـزع
رهـطٌ نَضَـوا بـيضَ السـيوفِ وآخـرٌ قـدْ جـرَّ قوسـاً لـيسَ فيهـا مَنـزعُ
بالجانـب الغربـي فيهـا نخلـةٌ نـاءٍ جناهـا وهـو آنٍ مونـعُ
وتـروق عينَـك دوحـةٌ مـن غربهـا فيهـا جنـى يحميـه ظـلٌّ مُسـبعُ
وزرافتـانِ أُقيمتـا كلتاهمـا رانٍ إليـك بمقلـةٍ لا تهجـع
والفيـلُ بقـرعُ جلـدَهُ سُواسُـهُ مـن كـل قُطـرٍ وهـو لا يتزعـزعُ
وظعـائنٌ تَخشـى العيـونَ وتتقـي نظـرَ المريـبِ فـدهرها تتبرقـعُ
والبحـرُ عائمـةٌ بـه حيتانُـهُ ومـن الشِّـبَاكِ لهـا سِـمامٌ مُنقـعُ
طـامٍ ومـا يُخشـى علـى ركابـه غـرقٌ ومركبُـهُ مقـيمٌ مقلـعُ [١]

---

(١) الديوان، ص ٧٩
(٢) عبد القادر الرباعي، المرجع السابق، ص ٢٠٠

ومن الملاحظ أن الوصف يدخل في نسيج الصورة الشعرية، فهو فن وأسلوب داخل في موضوعات الشعر المختلفة وأغراضه، ولا يقتصر على الطبيعة وموجوداتها فحسب، بل يتعداهُ إلى مظاهر الحياة المتعددة٠

وهذه الأبيات مجتزأة من الصورة التي رسمها لتلك الدار التي بناها تاج الملوك، وهي تشي جمال تلك الدار ورعة ما تضمنته من زخارف، ولن يعرض الباحث صورة وصفية أُخرى، وإنما سيستكمل تلك الصورة التي رسمها لدار تاج الملوك، فيكمل الشاعر قائلاً:

وابــنُ الملــوحِ قــائمٌ وسَــقامُهُ الــ	**ــبادي طليعــةُ مــا تُجِــنُّ الأضــلعُ**
يشــكو إلـــى ليلـــى الغــرامَ إشــارةً	**شــكوى لَعمــرُكَ لــم تُغنهــا أدمــعُ**
ومواضــــعٌ فيهـــا كعِرْضِــك وُضَّــحٌ	**ثلجيــةُ الألــوانِ بــل هـــي أنصــعُ**
ومــــن الرخــــامِ مُقابَــــلٌ ومؤلــــفٌ	**ومُفــــوَّفٌ ومُضــــلَّعٌ ومُجــــزَّعُ**
ومــن النُّضــارِ بهــا ســحائبُ جمَّــةٌ	**لَزمَــتْ أماكنَهــا فمــا تتقشَّــعُ**
سُــحُبٌ جوامــدُ قــد أظلَّــت عارضــاً	**تحيـــي بصــيِّبِهِ الــبلادُ وتُمــرعُ**
كــرَمٌ أهــانَ التبــرَ حتـــى أنــه	**مــن نــاطقٍ أو صــامتٍ لا يُمنــعُ**
أطلعـــتَ مـــن جـــدرانها وســـقوفها	**شمســاً لهــا مــن كــلِّ أفــقٍ مطلــعُ**
تعلــوا ضــياء الشــمس عنــد شــروقها	**ويَعُمُّهــا الإظــلامُ وهـــي تَشعشــعُ**
مَــن حلَّهــا وهنــا تــوهَّمَ ليلَهــا	**صُــبحاً وصِــبغُ الليــلِ فيهــا مُشــبعُ**
ويــدت بأعلاهــا ريــاضٌ حاكهــا	**حُســنُ اقتراحِــكَ لا الغيــوثُ الهُمَّــعُ**
روضٌ علـــى الأفــواهِ يعسُــرُ رعيُــهُ	**لكـــنَّ للأبصـــارِ فيـــهِ مرتـــعُ** [٢]

ويفرق أحد النقاد بين الوصف والمجاز في الصورة الفنية بقوله: "فغاية الوصف أن يكشف ويظهر، أو أن يوضح الغامض، أما المجاز فغايته تكثير الدلالة، فهو يخرج اللفظ من وضعه الأصلي إلى حالة ثانية، فكأنه يخرج به من اليقين إلى الظن أو الاحتمال، ومن الدلالة الواحدة إلى الدلالة المتعددة. فالوصف يبلور الشعرية والمجاز يخلق حالة احتمالية في اللغة تساوي حالة الاحتمال في الشعور ٠ الوصف يخلق اللغة، والمجاز يفتحها"[١]

---

(١) الديوان، ص ٣٢٢

(٢) الديوان، ص ٣٢٤

كما تتحقق الوظيفة الإشارية عن طريق "**الكناية**"، ولقد سبق أن عرضنا تعريف عبد القاهر الجرجاني على أنها "الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ويومئ إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طول القامة، و(كثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي امرأة (نؤوم الضحى) المراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها ، فقد أرادوا – في هذا كله كما ترى – معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان، أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد، وإذا كثر القرى كثر الرماد، وإذا كانت المرأة لها من يكفيها أمرها ردف ذلك أن تنام إلى الضحى"[٢]

فالكناية تعبير أُطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه الأصلي، فالأديب يطلق المعنى، ويريده، ومن حقه أن يريد المعنى الأصلي، لكن الأغلب أن يريد المعنى غير الأصلي، أو المعنى الإشاري، أو معنى المعنى كما عبر به أحد النقاد " الكناية صورة قائمة على الحيوية التصورية فهناك أولاً المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غوراً فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف"[٣]

يقول ابن حيوس:

نَسَبٌ، بَنو العَلاتِ عَنهُ بِمَعزِلٍ	**وَبِذاكَ تَقضي سورَةُ الأَنفالِ**
شَمَخَت بِفَخرِ الدَولَةِ الهِمَمُ الَّتي	**حازَت مَدى الإِعظامِ وَالإِجلالِ**
رَحبُ الجَنابِ تَضَمَّنَت آلاؤُهُ	**فَوزَ العُفاةِ وَخَيبَةَ العُذّالِ**
وَصلٌ بِغَيرِ قَطيعَةٍ وَرِضىً بِغَيـ	**ـرِ تَسَخُّطٍ وَهَوىً بِغَيرِ مَلالِ** [١]

---

(١) أدونيس، الثابت والمتحول، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثامنة ٢٠٠٢م، الجزء الأول، ص ١٠٧

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٦٦

(٣) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٤١

(١) الديوان، ص ٥٠٢

(٢) عبد القادرالرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٢٠١

(٣) الديوان، ص ٤٧٦، الوجيف: الخوف، القساطل: غبار المعركة.

فإذا نظرنا إلى الأبيات السابقة، فإننا نجد تحقق الوظيفة الإشارية بجلاء، فتتكير كلمة (نسب) للتعظيم، وقد جاء التعبير (بنو العلات) كناية عن موصوف، وهم أعداء ممدوحه ومنافسوه، ثم جاءت الإشارة الذكية في آخر البيت الأول، وذلك عندما أحال المتلقي إلى سورة "الأنفال" ليقرأ قوله تعالى: "وَأُولُوا الْأَرْحَامِ بَعْضُهُمْ أَوْلَى بِبَعْضٍ فِي كِتَابِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ" (الأنفال: ٧٥)، وعندي أن فيها إشارتين، إحداهما: لعلو نسب الممدوح، والأخرى: تشير إلى سعة ثقافته الدينية.

ثم تأتي الكناية عن صفة "العزة" في قوله: (شمخت)، وكذلك التعبير الموحي الجميل (رحب الجناب)، فهو – على قدمه – يشير إلى سعة صدر الممدوح، واتصافه بالعفو والتسامح، وقد جاء البيت الأخير ليوضح صفة هذا العفو.

فالتعبيرات الكنائية السابقة لم يقصد الشاعر بها معانيها الأصلية، فهو لم يقصد (شمخت)، وإنما أشار للعزة والرفعة، ولم يقصد (رحب الجناب)، وإنما أشار إلى حلمه وعفوه، "وهكذا فالكناية عبارة صورية أريد بها غير ظاهر معناها، إنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه"(٢)

يقول ابن حيوس:

إذا نَزَعَ الوَجيفُ اللَحمَ عَنها ... كَساها ما تُثيرُ مِنَ القَساطِل

وَإِن عَضَّت شَكائِمَها وَطاحَت ... أَتاحَت لِلعِدى عَضَّ الأَنامِل

وَقَلَّتِ المُدافِعَ وَالمُحامي ... وَكَثَّرتِ الأَيامى وَالثَواكِل (٣)

ومع بدوية ألفاظ الصورة السابقة، فإننا نجد الكناية في (نزع الوجيف اللحم عنها) كأن الخيل من خوفها تساقطت لحومها، وهو لا يقصد أبداً تساقط لحم الخيول المحاربة، وإنما يقصد شدة رعبها، وقوله: (عضت شكائمها – عض الأنامل) فالأولى كناية عن صفة وهي الجد في التقاتل، والثانية كناية عن الندم، وأما البيت الأخير فكناية رائعة عن كثرة قتلى العدو، فالكناية تعطي المعنى (كثرة القتلى) مصحوباً بالدليل (قللت المدافع والمحامي – كثرت الأيامى والثواكل).

والكناية من أهم الوسائل الإشارية في بناء الصورة الشعرية، تتجسد في الصورة من خلال بنيتين: إحداهما بنية تركيبية، تعتمد على دلالات متعددة، يتعلق بعضها ببعض بعلائق نحوية ليتكون منها عبارات تركيبية تفضي إلى معنى الكناية، وتعرب عن حركة النظام الأسلوبي الذي اتبعه وسار عليه الشاعر.

يقول ابن حيوس في مدح شرف الدولة مسلم بن قريش العقيلي:

قللـــتمُ عـــدد العـــدى بقواضـــبٍ كثَّــرن أزوادَ النســـور الحـــوَّمِ

مِــن مرهَفَــاتٍ لــم تــزلْ أيمــانُكُم أنصــارَها فــي كُــلِّ يــومٍ أيْــوَمِ

مـا عاينتهـا التـركُ تحكـم فـي الطُّلـى حتـى تولـت طائشـات الأسـهمِ [1]

فشجاعة الجيش تتجلى وقت احتدام القتال، وقد أعمل المسلمون في أعدائهم القتل فقلَّ عددهم، وقلة العدد كناية عن صفة وهي استحرار القتل فيهم، وكذلك ما الذي يوحي به كثرة طعام النسور المحلقة فوق الجيش؟ إنها كناية عن صفة ألا وهي كثرة قتلى العدو مما جعل طعام النسور كثيراً، ولعلنا لا ننسى أن هذه الصورة مأخوذة من قول النابغة الذبياني المشهور في مدح الغساسنة، والذي كان فيه ابن عذرته، لا أبا بجدته:

إذا مـا غـزَوا بـالجيشِ حلَّـقَ فـوقهم عصـائبُ طيـرٍ تهتـدي بعصـائبِ

ولجيش ممدوحه سيوف مرهفة لو عاينها الأتراك – وهم أرباب القتال – وهي تقطع الرقاب لطاشت سهامهم، وهذه كناية عن صفة، وهي قوتهم وشجاعتهم ودقة ضرباتهم القاتلة.

فالشاعر في الصور الكنائية السابقة يعرض معانيه غير مصرح بها، وإنما فيها الخفاء الفني الذي يترك مساحة للمتلقي ليعمل ذهنه، وذلك لأن "شكل الجملة التي تتخذه الكناية في التعبير يجعل المعنى الثاني المكنى عنه مختفياً وراء الصورة لا نصل إليه إلا من خلالها،وكل تعبير من خلال الصورة هو بحد ذاته أبلغ وأجمل من التعبير المباشر، فالفن هو في الوسيلة التي نعبر بها عن المعنى، وليس في المعنى ذاته"[1]

---

(١) الديوان، ص ٥٧٣

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٦٨

(٢) بدوي طبانة، علم البيان، ص ٢٥١

وقد تزداد الكناية انحرافاً عما رُسم لها فتتحول إلى "**التعريض**"، والمقصود بالتعريض أنه "ما أُشير به إلى غير المعنى بدلالة السياق سواء أكان المعنى حقيقة أو مجازاً أو كناية"[٢]

فالصورة التعريضية يُشار بها إلى غير المعنى المصرح به، ولكنَّ لها مدلولاً آخر نستطيع التعرف عليه والوصول إليه عن طريق السياق.

يقول الشاعر، وهو يعرض بالفاطميين وعقيدتهم:

ولكَ الأدلةُ أُوضِحتْ حتى رأى ... إثباتَ فضلِكَ مَنْ رأى التعطيلا

عُزُّوا بأن شرقتَ عنهم مذهباً ... في الرأي ما عرفوا له تأويلا [٣]

فابن حيوس "يعرض بالفاطميين وأنهم يدعون إلى تعطيل إرادة الله وإنفاذ إرادة الأئمة، كما يدعون دعوة واسعة إلى التأويل في القرآن الكريم حسب عقيدتهم وأهوائهم، وكأنه يريد أن يعلن تبرؤه منهم وأنهم ضالون مضلون"[٤]

ويبين أحد النقاد طبيعة التعريض بقوله: "وموقع التعريض يكون في الجمل المترادفة والألفاظ المتراكبة، ولا يرد في الكلمة المفردة بحال، والسر في ذلك أن دلالته على ما يدل عليه لم يكن من جهة الحقيقة ولا من جهة المجاز، فلا يجوز وروده في الألفاظ المفردة والمركبة كما جاز في الحقائق، وكما جاز في المجازات ورودهما معاً كالاستعارة والكناية، فإنهما واردان في الأمرين جميعاً، وإنما دلالة التعريض كانت من جهة القرينة والتلويح والإشارة، وهذا لا يُستقل به اللفظ المفرد، ولكنه إنما ينشأ من جهة التركيب، فلهذا كان مختصاً بالوقوع فيه"[٥]

يقول ابن حيوس:

لا يأمنن سُطاك ذو جهلٍ بها ... ما للقضاءِ ولا لأمركَ مدفعُ

باغي النجومِ مُبَيِّنٌ عن عجزِهِ ... ومُصارعُ الليثِ الغضنفرِ يُصرعُ

في قتلِكَ الأسدَ الذي راعَ الورى ... لولا سفاهةُ شِبلِهِ ما يردع

---

(٣) الديوان، ص ٤٢٣

(٤) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، ص ١٩٥

(٥) بدوي طبانة، المرجع السابق، ص ٢٥٢

وأرى ابـن صـالحٍ اسـتغرَّ بجهلـهِ **إن الجهالـةَ فـي المكـارهِ تُوقـعُ**

لـم يلـقَ عنهـا وازعـاً مـن رأيـهِ **حتـى انبـرتْ أعضـاؤه تتـوزَّعُ**

مُتَخَطَّـفٌ لـم يُغْـنِ عنـه قومُـهُ **شيئاً بل انـدفعوا وقـد قيـل ادفعوا**

وثنـى شَـبيباً عنـه صِـهْرٌ خانـهَُ **فـإذا الصَّـهارةُ عنـده لا تنفـعُ**

مـن رامَ معتصَـمَاً سـواك فجمعُـهُ **مُتصَعْصِـعٌ وبنـاؤُه مُتَضعضِـعُ** [1]

فالشاعر يمدح أمير الجيوش الدزبري بأنه فتح "حلب"، وظفر بحاكميها الذين كانوا يناصبونه العداء، ومن خلال مديحه للدزبري يُعرِّض بخصومه، ففي قوله: (في قتلك الأسد) تعريض بأسد الدولة صالح بن مرداس الكلابي الذي قتله الدزبري في "الأقحوانة سنة ٤٢٠هـ، وفي قوله: (لولا سفاهة شبله) تعريض بابنه شبل الدولة نصر بن صالح المرداسي الذي قتله جنود الدزبري وحملوا رأسه إلى دمشق سنة ٤٢٩هـ، وكذلك قوله: (ابن صالح استغر بجهله) فيه تعريض بشبل الدولة أيضاً، وقوله: (وثنى شبيباً عنه صهر خانه) فيه تعريض بشبيب بن وثاب النميري صهر شبل الدولة.

ولا شك أن كل ذلك فيه إشارة إلى ضعف هؤلاء الأعداء وقلة حيلتهم؛ لأن القائد الدزبري الذي سيطر بقوته ودهائه على الشام كله لصالح الفاطميين قد قضى عليهم،وقضاؤه – عند الشاعر – لا يُرد.

كما تتحقق الوظيفة الإشارية بـ "**الرمـز**"، والرمز – لغة –: الإشارة بالشفتين، أو الحاجبين، أو العينين، أو الفم، أو اليد، أو اللسان، وأكثر ما يكون ذلك على سبيل الخفية"[2]

وأما الرمز – بلاغة –: فهو "كناية قليلة الوسائط، خفية اللوازم، وهو أن تُشير إلى قريب منك على سبي الخفية"[1]

---

(١) الديوان، ص ٣٣٧
(٢) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة "رمز"، ص ٦٥٩
(١) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٧٠
(٢) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ١٨٨
(٣) الديوان، ص ٤٠٥

فالصورة الرمزية من أفضل الوسائل التي يستعين بها الشاعر لأداء تجربته، ويحسن أن تكون الصورة نابعة من العاطفة متسقة مع غيرها داخل البناء الفني للصورة.

ويؤكد الباحث على ضرورة وضوح العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، ودرجات هذا الوضوح تتفاوت، إلا أنه في كل الأحوال لا يجب أن يكون الرمز الشعري مصدراً للغموض، والتعمية؛ لأنه في هذه الحالة سيكون عائقاً أمام تأدية الصورة الشعرية وظائفها، "فيجب على المبدع أن يُطلق في صورته الرمزية جواً من الإيحاءات والأضواء تقودنا إلى المدلول الثاني؛ لأن الصورة لو بُنيت على الرموز دون القرائن لأصبحت ضرباً من الوهم والضباب"[٢]

ولقد كان ابن حيوس ينحاز لمن يمدحه من الأمراء والوزراء والولاة لدرجة أنه كان يفضل الترك على العرب لأن ممدوحه أنوشتكين الدزبري كان تركي الأصل، ولكنه في أواخر حياته حين طغى سيل الأتراك على بلاد العرب – وبخاصة العراق والشام – ومعهم السلاجقة، فإنه عاد – على استحياء – ليذكر بأمجاد العرب وعزة مجدهم، وفي إحدى قصائده يمدح الوزير اليازوري، ويستنهضه لمقاومة وطرد طغرل بك السلجوقي يقول:

وقد دبَّ من أقصى المشارق حيَّةٌ   لها لدغاتٌ لا تُداوى ولا تُرقى

فطبَّقَ تلك الأرضَ ظُلماً ظلمةً   فكن فَلَقاً يجلو دجوجيَّه فَلْقا [٣]

فابن حيوس تستيقظ – أخيراً – عصبيته العربية، فيعرض بطغرل بك السلجوقي ويرمز إليه بـ (الحَيَّة)، وهي حية رقطاء لها سم رعاف.

ويبين أحد النقاد طبيعة الرمز بقوله: "والرمز الشعري لا ينفصل عن التجربة الشعرية، إنه مرتبط بها أشد الارتباط، والتجربة الشعورية إما أن تُفرغ شحنتها في رموز قديمة فتستدعيها، وتستحضرها، وإما أن تُركز الشحنة العاطفية أو الفكرية في ألفاظ تضفي عليها طابعاً رمزياً فيكون الرمز المستخدم جديداً"[١]

فالناقد السابق يوضح أن الرمز يتحقق من خلال أمرين:

---

(١) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، ص ٤٠

(٢) الديوان، ص ١٤٩

(٣) الديوان، هامش ص ١٤٩ بتصرف

أ- رمز قديم نستدعيه، ونستحضر صورته بالإيجاب، أو السلب.

ب- إفراغ الشحنة العاطفية في لفظ ليصل إلى درجة الرمز.

يقول الشاعر:

وَأَعطَوا قَلَيلاً ثُمَّ أَكدَوا فَيَمَّمَت رِكابِيَ مَن أَعطى كَثيراً وَما أَكدا

بِظِلِّ كَريمِ النَجرِ وَاليَدِ لَم تَلِد لَهُ مامَةٌ مِثلاً وَلا نَجَلَت سُعدا

وَفي ضِمنِ تِلكَ المَكرُماتِ كَرامَةٌ ظَفِرتُ بِها حُرّاً فَصِرتُ لَها عَبدا [2]

ففي معرض مدح الشاعر لسابق بن نصر بن محمود المرداسي الكلابي، يعقد الشاعر مقارنة بين ممدوحه وغيره، فهم يعطون القليل، (أكدى) أي: يبخلون بهذا القليل، وهو اقتباس من قوله تعالى: "وَأَعْطَى قَلِيلاً وَأَكْدَى" (النجم: ٣٤)، وهذا البخل الممقوت من الممدوحين جعله يتجه لمن يتصف بالكرم، بل يتفوق على كرماء العرب الذين تُضرب بهم الأمثال مثل كعب بن مامة، وابن سعدى، وقد أصبح كلٌ منهما رمزاً للكرم، فمامة هي أم كعب بن مامة الإيادي المشهور بالكرم والإيثار، ويروى أنه فضَّلَ صاحبه في السفر (رجل من النمر بن قاسط) بما بقي معه من الماء حتى مات عطشاً، وذهب قولهم :(اسق أخاك النميري) مثلاً، وأما سعدى فهي سعدى بنت عوف بن خارجة الطائي، وابنها عبد الرحمن كان يُضرب به المثل في الجود، وقد حاول البعض أن يُغروا الحطيئة الشاعر الهجاء به مقابل مائة ناقة، فرفض الحطيئة هجاءه"[3]

ويجمع الشاعر كثيراً من شخصيات التاريخ، والتي أصبحت رموزاً في مجالها،؛ ليقول للممدوح: إنك أعلى ممن ضُربت بهم الأمثال، وذلك من مثل قوله:

ولو أنَّ ذا القرنينِ يُمنَى ببعضِ ما مُنيتَ، لولّى هارباً، أو مُسلِّما

إلى أنْ حسمْتَ الداءَ أعيا دواؤه سواكَ ولو كانَ المسيحَ ابن مريما

وأعربتَ عن فصلِ الخِطابِ مُباشراً ولو أن سَحباناً مكانك أُفحما [1]

فالشاعر - في معرض مدحه لتاج الملوك محمود بن نصر - يبين منزلته الكبى، فلم يجد أفضل من الرمز، وذلك بمقارنة ممدوحه بعظماء الشخصيات الذين يُضرب بهم

---

(١) الديوان، ص ٦٠٣

(٢) الديوان، ص ٤٤٠

الأمثال، فهو متفوق على ذي القرنين الذي جاء ذكره في القرآن الكريم: "وَيَسْأَلُونَكَ عَنْ ذِي الْقَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عَلَيْكُمْ مِنْهُ ذِكْراً" (الكهف: ٨٣) فذو القرنين الذي فتح الأرض مشرقاً ومغرباً، ومكَّنَ اللهُ تعالى له في الأرض، فإن ممدوحه يتحمل ما لا يتحمله ذو القرنين٠

ثم يقارن بين تاج الملوك، وبين المسيح بن مريم – عليهما السلام – فهو قد حسم المرض الذي يعجز المداوين، ولو كان فيهم سيدنا عيسى صاحب المعجزات في الطب بإذن الله، وهي إشارة إلى قوله تعالى: "**إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ اذْكُرْ نِعْمَتِي عَلَيْكَ وَعَلَى وَالِدَتِكَ إِذْ أَيَّدْتُكَ بِرُوحِ الْقُدُسِ تُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلاً وَإِذْ عَلَّمْتُكَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَالتَّوْرَاةَ وَالْإِنْجِيلَ وَإِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ بِإِذْنِي فَتَنْفُخُ فِيهَا فَتَكُونُ طَيْراً بِإِذْنِي وَتُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ بِإِذْنِي وَإِذْ تُخْرِجُ الْمَوْتَى بِإِذْنِي وَإِذْ كَفَفْتُ بَنِي إِسْرائيلَ عَنْكَ إِذْ جِئْتَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ فَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْهُمْ إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ**" (المائدة: ١١٠)

ثم يجعل الشاعر ممدوحه فوق (سحبان) في البلاغة، فالممدوح منطلق يملك فصل الخطاب، بينما يقف سحبان فدماً بليداً٠

وقد يكون الرمز باللون كما في قول الشاعر:

شُقْرٌ لو انَّ الليلَ أُلبس قُمْصها ... أو خالطته لعادَ وهو أصيلُ

قُرنت بدهمٍ لونُها من لونِهِ ... ونُجُومُهُ غُررٌ لها وحُجُولُ

وغرائبُ الألوانِ ظلَّ مُقصراً ... عن وصفِها التشبيهُ والتمثيلُ (٢)

وكذلك تتحقق الوظيفة الإشارية من خلال "**المجاز المرسل**"، والمجاز –في اللغة – المجاز في اللغة: "جزت الطريق وجاز الموضع جوزاً، وجؤزاً وجوازاً ومجازاً والمجازة: الموضع، وتجوز في كلامه أي تكلم في المجاز، وقولهم: جعل فلان ذلك الأمر مجازاً إلى حاجته أي طريقاً ومسلكاً"(١)

---

(١) ابن منظور لسان العرب، ج٤، ص ٣١٨٨- ٣١٨٩

(٢) السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٤٦٢، وقد أورد عدة تعريفات أخرى متقاربة للمجاز ص ٤٦٩

(٣) علي الجارم وزميله، البلاغة الواضحة، ص ١١٠

(٤) عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، دار قباء، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص ١٣٢

(٥) الديوان، ص ٣٦٠

(٦) عبد الحميد محمد العبيسي، البلاغة ذوق ومنهج، مطبعة حسان، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٥م، ص ٤٣٩

ويورد السكاكي عدة تعريفات للمجاز، ومنها: "أما المجاز فهو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق، استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك"(٢)

أما الجارم فيعرفه بقوله: "المجاز المرسل كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"(٣)

وأما عن سبب وصف المجاز "بالمرسل"، فتعلله إحدى الباحثات بقولها: "سُمي مرسلاً لأنه أُرسل عن التقيد بعلاقة خاصة، فله عدة علاقات، أو لأنه أُرسل عن دعوى الاتحاد المعتبرة في الاستعارة؛ إذ ليست العلاقة فيه بين المعنيين المشابهة حتى يدعى اتحادهما"(٤)

ويقول الشاعر:

إذا خيفــت الأوطــانُ أُومــنَ ســربُهُ   وإنْ غمرَ المَحْلُ البسيطةَ أمرعا (٥)

وهنا الشاعر يبين فضل ممدوحه في نشر الأمن عندما يعم الخوف البلاد، وفي نشر الرخاء عندما يعم الأرض قحط، وقد ذكر الشاعر لفظة (الأوطان)، والأوطان لا تُخشى، وإنما يُخشى أهلها، وهذه هي العلاقة (المحلية)، والتي يقول عنها أهل البلاغة: "أن يكون المعنى الحقيقي للفظ المذكور محلاً في المعنى المراد، فيُذكر اسم المحل، ويُراد الحال"(٦)

ويقول ابن حيوس:

سلْ علمَك الجمَّ عنِّي فهو يخبرني   يخبرْك أني لسانٌ والزمانُ فَمُ (١)

فالشاعر – من خلال مديحه لنصر بن محمود – يوضح أنه متمتع بالعلم الوافر الجم، وهو يعلم أن ابن حيوس شاعره المادح المخلص، وقد صرح الشاعر بلفظة (اللسان)، وهو يقصد الشعر، وإنما اختار اللسان لأنه آلة الكلام، وهو ما يسميه البلاغيون (العلاقة الآلية)، ويعرفونها بقولهم: "إذا ذكر اسم الآلة، وأُريد الأثر الذي ينتج عنها"(٢)

---

(١) الديوان، ص ٦٢٥
(٢) بدوي طبانة، المرجع السابق، ص ١٥٧
(٣) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ص ٤٩٩
(٤) الديوان، ص ٦١

وقد تتحقق الوظيفة الإشارية عن طرق **التورية**، وهي "أن يُطلق لفظ له معنيان: قريب، وبعيد، ويُراد به البعيد منهما"[٣]

يقول الشاعر:

أَلهَيتَ عَن يَومِ الكُلابِ بِوَقعَةٍ	**شَقيَتْ بِها عِندَ اللِقاءِ كِلابُ**
ورُمُوا بداهيةٍ لبَكرٍ عندها	**بِكرُ الخطوبِ، وللضبابِ ضباب** [٤]

فمن خلال مديحه للدزبري يستعرض الشاعر انتصار ممدوحه على أعدائه، ويعود للوراء ليشبه انتصار الدزبري بأيام العرب، ومنها (يوم الكُلاب) الذي كان بين ملوك كندة، وبني تميم، وقد ألهى انتصار ممدوحه الناس عن تذكر هذا اليوم المشهور من أيام العرب، وقد انتصر الممدوح على (كلاب) فالمعنى القريب (كلاب) أي الحيوانات المعروفة، والمعنى البعيد المقصود (بنو كلاب) وهم المرداسيون حكام حلب٠

ولا يكتفي الشاعر بذلك وإنما يذكر لفظة (ضباب) ومعناها القريب غير المقصود (السحاب)، وأما معناها البعيد المقصود فهو (الأحقاد)، فبكر وضِباب من قبائل العرب المشهورة، وهو يبرهن على قوة الممدوح بخشية هذه القبائل له٠

وقد يصف البعض الصورة السابقة بالتكلف، ولكن ابن حيوس لم يكن في شعره – بصفة عامة – يتكلف البديع، ولعل الصورة السابقة من الصور التي تكلف الشاعر فيها بأن حشد البديع بصورة فجة، وإن كنا لا ننكر حق أي شاعر في استخدام البديع بصورة طبيعية نابعة من عاطفته وتتطلبها الصورة؛ لأن" الحيوية والزخرفة اللفظية لا غنى عنهما للشعر الجيد، بل لكل ألوان الخلق الفني الناجح"[١]

ويقول ابن حيوس:

دامتْ سحابةُ تحت ظلِّ سحابةٍ	**وجرى على دارِ الرَّبابِ ربابُ**
كاسٍ من الأسقامِ جُرِّعَ للنَّوى	**كأساً لها رِيقُ الحُبابِ حَبابُ** [٢]

---

(١) إليزابيث دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص ٢٧
(٢) الديوان، ص ٥٨
(٣) علي الجارم وزميله، البلاغة الواضحة، ص ٢٤٢
(٤) الديوان، ص ٧٢
(٥) الديوان، ص ٥٧٤
(٦) الديوان، ص ٧٢

ففي معرض الغزل – كمقدمة لقصيدة مادحة – يدعو الشاعر لـ (سحابة)، والمعنى القريب (سحابة) في السماء، وهو لا يقصد ذلك، بل إن (سحابة) اسم لمحبوبته، وكذلك لفظة (الرباب) وتعني السحاب، ولكنه يشير به إلى اسم محبوبته، وفي البيت الثاني يذكر (الحباب) ويتبادر إلى الذهن أنه اخمر، ولكنه يقصد معنى آخر، فالحباب هنا (الثعبان)، فكأنه – لما هجرته محبوبته – شرب السُّمَّ لا الخمر.

كما تتحقق الوظيفة الإشارية للصورة الشعرية عن طريق "**الحذف**"، وهو نوع من الإيجاز، والإيجاز التعبير عن المعاني الكثيرة بألفاظ قليلة مع الإبانة والإفصاح، وأما إيجاز الحذف فيكون "بحذف كلمة، أو جملة، أو أكثر مع قرينة تعين المحذوف"[٣]

فالحذف دائماً أبلغ من الذكر، وقد يحذف الشاعر المبتدأ:

بـأسٌ تحـوطُ الغريـبَ الأجنبـيَّ بـه كما تَذودُ الأذى عن جارِك الجنُبِ [٤]

وقد يُحذف الخبر:

يَـومٌ لَعَمـرُكَ لَـم تَـزَل أَخبـارُهُ مَسـموعَةً مِـن مُنجِـدٍ أَو مُـتهِمِ [٥]

وقد يُحذف الفاعل:

رُمُـوا فمـا دفعـوا ضـيماً ولا كربـوا أن يكشفوا بعضَ ما كشَّفتَ من كُرَبِ [٦]

ففي البيت الأول صرح الشاعر بالخبر (بأسٌ)، وحذف المبتدأ، والتقدير (هو/ هذا بأس)، وذلك للإيجاز، وإعمال العقل، وإفادة الحكم مباشرة، وكذلك فإن حذف المبتدأ أفاد تعظيم الخبر.

وفي البيت الثاني حُذف الخبر، وتقديره (قسمي)، وفي البيت الثالث حُذف الفاعل، وأُقيم نائب الفاعل مكانه للعلم بالفاعل وتعظيمه.

ويبين عبد القاهر بلاغة الحذف بقوله: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تُبِنْ"[١]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٨٨

(٢) الديوان، ص ٨٣

(٣) الديوان، ص ٢٧٨

وقد يكون المحذوف حرفاً، كقول الشاعر:

لَـو كـانَ ذَبُّـكَ فـي الزَمـانِ اللَـذ مَضـى ... لَـم تَفتَخِـر بِحِمـى كُلَيـبٍ تَغلِـبُ [٢]

أو كقوله:

وَلَـم يَـكُ مِثـلَ الصُبحِ يَقدُمُـهُ الـدُجى ... وَلَكِنَّهـا شَـمسٌ تَقَـدَّمَها فَجـرُ [٣]

كما يُحذف المفعول به:

مَلَكـتَ فَمـا كـانوا كَـإِخوَةِ يوسُـفٍ ... تَـوَدُّدُهُم مَكـرٌ وَمَحصـولُهُ خَتـرُ [٤]

وقد تتحقق الوظيفة الإشارية عن طريق "**التضمين والاقتباس**"، ويعرف الجارم الاقتباس على أنه: "تضمين النثر، أو الشعر شيئاً من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف من غير دلالة على أنه منهما، ويجوز أن يُغير في الأثر المُقتَبَس قليلاً"[٥]

وقد يفرق بعض البلاغيين بين الاقتباس، والتضمين، فيجعلون الاقتباس من القرآن والسُّنة لا غير، ويجعلون التضمين من غيرهما، والبعض الآخر يعرفهما على أنهما شيء واحد، ويعنيان إدخال نصوص قرآنية، أو أحاديث نبوية، أو أية نصوص أخرى تراثية، أو معاصرة على النص الشعري.

فالشاعر يشير أحياناً في تصويره إلي معاني القرآن الكريم، كقوله معزياً والدة تاج الملوك محمود بن نصر في وفاته:

يـا ابنـة الأكـرمين قـدرك فـي النـا ... س عظـيم وإن عظمـت مصـابا
وتأسـي بـرأي داود فـي الفتـ ... ـنة إذ خـر راكعـاً وأنابـا [١]

وهي إشارة إلي الآية الكريمة في قوله تعالي: **(**وَظَنَّ دَاوُدُ أَنَّمَا فَتَنَّاهُ فَاسْتَغْفَرَ رَبَّهُ وَخَرَّ رَاكِعاً وَأَنَابَ" **(**ص: ٢٤**)**

---

(٤) الديوان، ص ٢٤٦
(٥) علي الجارم، وزميله، البلاغة الواضحة، ص ٢٧٠
(١) الديوان، ص ١١٧
(٢) الديوان، ص ١٢١
(٣) الديوان، ص ٥٠٩
(٤) الديوان، ص ٢٧٥
(٥) الديوان، ص ٢٦

ويقول الشاعر:

ومكـــر بحمـــد اللهِ حـــاق بأهلـــه وعارض بغيٍ قبل أنْ يُمطرَ انجابا [٢]

وهذه الإشارة إلي الآية الكريمة "اسْتِكْبَاراً فِي الْأَرْضِ وَمَكْرَ السَّيِّئِ وَلا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِ" (فاطر: ٤٣)

وقد يضمن الشاعر إبداعه كلاماً من غير القرآن والسنة:

فمـا لنـا فـي حيـاةٍ عنـك منـدفعٌ والـرزق طوعـك فيمـا شئت والأجـل
فلـيس مجـدك رغمـاً لا مجاملـةً مَـن مـا لـه ناقـةٌ فيـه ولا جمـل [٣]

فهو يشير إلى قول الطغرائي في لامية العجم:

فـيمَ الإقامُـة بـالزوراءِ لا سَـكَني بهـا ولا نـاقتي فيهـا ولا جَملـي

ومثلها قوله:

فضـحتَ الألـى حنَّـتْ إليهـا قلـوبُهُمْ فمـا لهُـمُ فيهـا قَلُـوصٌ ولا بَكْـرُ [٤]

ويقول ابن حيوس:

وهبْـتَ لهـا الأرواحَ فيمـا وهبْتَـهُ فجاوزتَ مَن أثْنتْ عليه الحقائبُ [٥]

وهو يشير إلي قول الشاعر نَصيب في مدحه سليمان بن عبد الملك:

فعـاجوا فـأثنوا بالـذي أنـت أهلـه ولـو سكتوا أثنـت عليـك الحقائـب

ويبين الجارم الهدف من فعل الأديب ذلك فيقول: "وغرضه من هذا التضمين أن يستعير من قوتها قوة، وأن يكشف عن مهارته في إحكام الصلة بين كلامه، والكلام الذي أخذه"[١]

(١) علي الجارم، ومصطفى أمين، المرجع السابق، ص ٢٧٠
(٢) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ١٧١
(٣) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ٢٢٧
(٤) مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٠م، ص ١١٠

ويرى الباحث أن الوظيفة الإشارية تتحقق من خلال "**الإيحاء**"، فالصورة الجيدة هي الصورة الموحية الهامسة، "تلك التي لا تنص على المضمون صراحة، ولا تكشف عنه مباشرة، بل توحي به من غير تصريح، ويشع عنها من غير مباشرة"[٢]

ويوضح أحد الباحثين الهدف من الإيحاء وطبيعته بقوله: "وبالإيحاء لا يكون المتلقي سلبياً يأخذ القصيدة بأطراف أنامله، بل يجب أن تكون الصورة موحية بلا غموض، هامسة بلا تعتيم، فيعمل المتلقي عقله وشعوره مع المبدع، فيسعد ويشقى، ويرتاح ويعاني، فإذا حدث ذلك، تكون الصورة أقوى، وأبقى أثراً"[٣]

وهذا ما عبر عنه ناقد آخر بقوله: "ولا يعتمد الإيحاء على قدرة الشاعر وحده في الموائمة بين أدواته التعبيرية، وحالته النفسية فحسب، بل تشترك فعالية القارئ ودرجة استجابته في إيقاظ الحالة الشعورية"[٤]

يقول الشاعر:

وأرى السهامَ تؤمُّ مَنْ يُرمى بها	**فعلامَ سهمُ اللحظِ يُصمي مَنْ رمى**
ولقد وقفتُ بدار زينبَ مَوْهِناً	**والوجدُ يأبى أن أقولَ فأُفهما**
مستخبراً عنها فلم أرَ مَعلماً	**مِنها بأخبارِ الأحبةِ مُعْلِما**
فعذلتُ قلبيَ إذ أطاعَ غرامَهُ	**وعصى التَّسلِّي بعدها واللوما**
واللومُ مثلُ الريحِ يَذهبُ ضَلَّةً	**ويَزيدُ نيرانَ المُحِبِّ تَضرُّما** [١]

فالشاعر – وهو يتغزل بمحبوبته زينب – يصف شدة جمالها، وكثرة وجده بها، فيقول: إن نظراتها (السهام) وهي توحي بجمال تلك النظرات، ولفظة (موهناً) توحي بشدة ضعفه وصدق عاطفته، وكذلك (الوجد) فهي توحي بشدة حبه وتتيُّمه لدرجة أنه عجز عن القول، ولم يُفهم، وعندما أراد أن يعبر عن شدة وجده وغرامه الصادق ذكره في تلك الكلمة الموحية (النيران)٠

---

(١) الديوان، ص ٥٣٨

(٢) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص ١٨٤

(٣) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري بين النظرية والتطبيق، ص ٨٥

(٤) الديوان، ص ٦٦٤

ولا شك أن الذي جعلنا ننفعل بالصورة السابقة هو الإيحاء الذي يجعله أحد النقاد أساساً لتصوير الشعري، وذلك بقوله: "إن التصوير الشعري شكل من أشكال الإيحاء، بل إنه أهمها في الممارسة الشعرية إطلاقاً"(٢)

بل إن الصورة تعني الإيحاء عند بعض النقاد:"الصورة: أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن"(٣)

يقول ابن حيوس:

لقــد أُوتيــتَ يــا شــرف المعــالي عنــانَ المجــدِ دونَ العالمينــاَ

وكنــا ذاهلــينَ إذا ســمعنا بمــا تُبديــه مــن حَسَــنٍ يَقينــا

وجــتَ فصــارَ أعظــمُ مــا روينــا هبــاءً عنــدَ أيســرِ مــا تُرينــا

مســاعٍ طُلــتَهمْ جِــدّاً ومجــداً بهــا وفضــلتهم دنيــا ودينــا (٤)

إنَّ ابن حيوس خصَّ أمير الجيوش أنوشتكين الدزبري بجُلِّ قصائده في المديح، وهو هنا يصفه بـ (شرف المعالي)، وقد كان هذا لقبه، وذلك ليوحي بارتفاع قدره وعظمة مكانته، ثم ذكر (عنان المجد) ليوحي كذلك بارتفاع مكانته، وكلمة (ذاهلين) توحي بشدة الإعجاب والغياب عن الوعي، ولكن الدزبري حقق فوق ما جعلهم ذاهلين، وكلمة (هباء) توحي بانعدام القيمة، فكل الذي فعلوه لا يساوي شيئاً أمام الذي فعله أمير الجيوش الدزبري.

وإذا استعرضنا تعريف (فان) للصورة، فإنه يقول: "الصورة كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة: خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة، أو عاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كُلاً مُنسجماً"(١)

وعندما يريد الشاعر أن يبين فضل ممدوحه على الناس يقول:

ويــا لَيْثــاً حمــى الآفــاقَ طُــرّاً ومنــعُ الليــثِ لا يُخطــي العرينــا

---

(١) عن: كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ١٢٨

(٢) الديوان، ص ٦٦٥

(٣) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، ونماذج إبداعها عند أبي نواس، ص ٢٨

ليالينـــــا بظـــــلِّ عُـــــلاكَ بـــــيضٌ وكانـــــت قبلـــك الأيـــامُ جونـــا [٢]

فأيامهم – قبل الدزبري – كانت (جونا) أي: سوداء؛ ليوحي بتعاسة تلك الأيام، ثم أصبحت أيامهم – مع الممدوح – (بيضٌ) ليوحي بسعادة هذه الأيام، وبيان فضل قائد الجيوش عليهم.

ومن هنا نستنتج أن الإيحاء "وسيلة لاكتشاف المجهول، أي: معرفة غير المعروف، وقيمة كل قصيدة تكمن في طاقتها على الإيحاء"[٣]

وإذا ذهبنا نلقي نظرة عامة على الوظيفة الإشارية للصورة الشعرية من خلال إبداع ابن حيوس الشعري، فسوف نلاحظ ما يأتي:

أ – تحققت الوظيفة الإشارية من خلال **الوصف**، والملاحظ أن ابن حيوس لم يفرد للوصف قصائد خاصة على الرغم من أنه عاش في الشام حيث المناظر الخلابة والطبيعة الساحرة، وإنما كانت لوحات الوصف تأتي عرضاً خلال قصائده المادحة مثل صورته التي رسمها لدارٍ بناها تاج الملوك محمود بن نصر، ومثل وصفه لخيول أنوشتكين الدزبري، وقد عرضنا للوحتين بالشرح والتحليل.

ب – وأما **الكناية** فهي من الأدوات التي توسل بها ابن حيوس لتحقيق الوظيفة الإشارية للصورة الشعرية، ولم يبدع فيها الشاعر، وإنما كان استخدامه لها تقليدياً.

ج – وبالنسبة **للتعريض**، فإنه أكثر منه وأبدع فيه، ولم يكوِّنْ منه صوراً مستقلة، وعندي أن سبب إبداعه فيه أنه جاء من خلال المدح، فلقد كان الشاعر يستغل مناسبات المديح المختلفة ليعرض بخصوم الممدوح، ويشير إلى مثالبهم.

د – ولم ينوع ابن حيوس في **الرمز** الذي استخدمه، فلقد غلب على رموزه صورة الشخصيات التاريخية التي كان يرى فيها المثل الأعلى، أو النموذج كابن مامة، وابن سعدى في الكرم، وعلي ابن أبي طالب في الشجاعة، وابن الملوح في الغزل، وأبي تمام والبحتري في الشعر؛ وذلك ليعلي منزلة ممدوحه من خلال مقارنته بتلك النماذج، وأحياناً يفضل ممدوحه عليهم، وكانت رموزه واضحة؛ لأنه كان يذكر القرائن الدالة على المرموز له.

هـ – وأما **الحذف**، فقد اتخذه الشاعر وسيلة لتحقيق الصورة الإشارية للصورة الشعرية، وكذلك استوفي الصور والأشكال التي حددها البلاغيون، وأثبت أنه متمكن في هذه النقطة؛ لأنه ذو صياغة عربية فخمة أصيلة تذكرنا بأبي تمام، وبه كان يتشبه، ويصرح بذلك في قصائده.

و – وبالنسبة **للتضمين والاقتباس**، وقد أصبح اسمهما "التناص" في الدراسات النقدية الحديثة، فلقد وفق فيهما ابن حيوس؛ لأنه يحيل المتلقي إلى الآية الكريمة، أو الحديث الشريف، أو بيت الشعر المعروف، وسبب توفيقه – عند الباحث – ثقافته الدينية والأدبية الواسعة.

ز – ولقد أدى **الإيحاء** دوره في الصورة الشعرية عند الشاعر، فحمَّلَ الشاعر ألفاظه – في كثير من المواضع – بشحنات عاطفية جعلت ألفاظه وصوره ذات بُعد إيحائي رقيق، ولولا أنه دائم المديح، والمبالغة لازمة له، وهذه المبالغة، بل الإغراق فيها – أحياناً – مما كان له الأثر في إبطال أثر الإيحاء في الصورة عندما يستخدم المبالغة.

ح – وبصفة عامة حققت **الوظيفة الإشارية** أهدافها عند ابن حيوس، وذلك من خلال إشاراته لمواقف اجتماعية، ومناسبات دينية، ومعارك حربية، وشخصيات تاريخية، مما يجذب الانتباه، ويدعو المتلقي ليشارك المبدع أفكاره، ومشاعره.

معجم الشاعر التصويري

إن استعمال مفردات معينة لدى شاعر معين يشير إلى أن حالة نفسية خاصة وراء هذا الاستعمال، ولذلك كان لكل شاعر فنان معجمه الشعري، وهو حصيلة تكوينه الثقافي، وقدرته الخاصة في التقاط المفردة التي تعبر عن معاناته، ومن ثَمَّ بنائها فنياً داخل قصيدته.

وإن معجم أي شاعر لا يقتصر على الكلمة، أو الجملة الشعرية، بل يقوم على البناء الفني للقصيدة حيث تشكل البنى اللغوية والتصويرية والإيقاعية كلاً لا يتجزأ، يُعرف الشاعر من خلالها، كما تعرف قسمات وجهه.

يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) عن الشعراء "إنهم أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور، وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد، ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم"(١)

وبهذا يقترب الفراهيدي – الذي سبق عصره – من الموقف النقدي المعاصر الذي يؤكد أن اللغة فنّ الشعر، فمن حق الشاعر أن تكون له لغته الخاصة التي تعبر بدقة عن تجاربه الانفعالية في لحظات التأليف الشعري.

وكل شاعر يمتلك لغة خاصة به هي التي تكون معجمه الخاص، ويظل هذا المعجم مميزاً لصاحبه حتى لو شاركه فيه غيره، ويتم ذلك عن طريقين، أولهما: نوعية الألفاظ التي يختارها الشاعر، والثاني: كيفية تعامله مع هذه الألفاظ المنتقاة، وكيفية تركيبه لها داخل البنية الشعرية للقصيدة، وهذا ما يؤكده أحد النقاد بقوله: "ولكل شاعر طريقته الخاصة في تناول مفردات الصورة وتركيبها، والتعامل معها والشاعر الواحد حين يكرر صوره، إنما يكرر

(١) حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٤٣، ١٤٤

مصدر التصوير ولكنه يحدد في الرؤية حسب المقتضي الفني والسياق الجمالي، مما ينفي الجمود على الصورة المكررة"[١]

وموضوعات الصورة كثيرة ومتنوعة وتتباين الموضوعات ويتباين الشاعر في طريقة تعامله مع الموضوع الواحد، فيتناوله بأكثر من طريقة، "ولا أحد يستطيع أن يحكم على الموضوع بالجمال أو القبح أو بصلاحيته للشعر أو عدم صلاحيته إلاّ من خلال ما عالجه الشاعر من جهة قوة التصوير، وقوة المعاني وجلالة الألفاظ، والشاعر المجيد من تتضح في نفسه تجربته، فالشاعر يعبر عن تجربته سواء أكانت تعبير عن حالة من حالات نفسه هو، أم عن موقف إنساني عام تتمثله، ولذا كان في طبيعة التجربة والتعبير عنها ما يحمل الجمهور على تتبعها"[٢]

ويظل ارتباط الصورة الشعرية باللغة هو محور الكلام هنا، باعتبار الصورة هي الطريق الوحيد أو الرئيسية لإثراء اللغة.[٣]

وسوف يتحدث الباحث فيما يأتي عن سمات الأسلوب في شعر ابن حيوس، وذلك قبل التحدث عن معجم الصور في شعره.

"ومن المعلوم أن قضية (اللفظ والمعنى) انتهت عند الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى (نظرية النظم)، والتي تقوم أساساً على توخي معاني النحو، وقد نفى أن تكون المزية راجعة إلى اللفظ فقط، أو إلى المعنى فقط، بل لا بد من اتفاقهما في الشرف والرفعة"[٤]

يقول عبد القاهر: "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك، علمت علماً لا يعترضه الشك أنه لا نظم في الكلم، ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويُبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك"[٥]

---

(١) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، ص ٢٩٣
(٢) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٣٨٣
(٣) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص ١٨٧
(٤) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر على الجارم، ص ١٢٣
(٥) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ٩٧

وقد أوضح عبد القاهر أن النظم يكون في توخي معاني النحو: "واعلم أنه ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها"[١]

وأما الأسلوب في اللغة: "الأسلوب: يُقال للسطر من النخيل: أسلوب، والأسلوب: الطريق والوجه والمذهب، يُقال: أنتم في أسلوب، ويُجمع على أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه،والأسلوب: الفن، يُقال: أخذ فلان في أساليب القول: أي أفانين منه"[٢]

والمأخوذ من كلام ابن منظور "أن للكلمة وجهين، وكل منهما يلتقي بأخيه دون افتراق كبير، الأول: المعنى الحسي مثل الطريق والوجه والسطر من النخيل، والثاني: الوجه المعنوي: الفن، والطريقة، والمذهب"[٣]

وأما ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ)، فيعرف الأسلوب بقوله: "ولنذكر هنا الأسلوب عند أهل الصناعة – صناعة الشعر – وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عن المنوال الذي يُنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما سبق أن استعمله العرب، فهو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها كالقالب، أو المنوال ..."[٤]

ويعرفه أحد النقاد بقوله: "الأسلوب هو طريقة الكاتب الخاصة في التفكير والشعور، وفي نقل هذا التفكير، وهذا الشعور في صورة لغوية خاصة، وأن الأسلوب يكون جيداً بحسب درجة نجاحه في نقل ذلك للآخرين"[٥]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ١١٧
(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة (سلب)، ص ٢٠٥٧
(٣) إبراهيم أمين الزرزموني، المرجع السابق، ص ١٢٤
(٤) ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٧٨م، ص ٦٦٦
(٥) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الخامسة ١٩٧٣م، ص ٣٨

وإذا كان يحلو للبعض أن يعتبر الأسلوب ثوب الكاتب، فإن ناقداً آخر يرى غير ذلك، "والأسلوب ليس ثوب الكاتب، إنما هو جلده ٠٠ وميزة الأديب العبقري استخدامه الخاص للغة"(١)

ولعل هذا يتوافق مع ما ذهب إليه (بوفون) من أن "المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص إلى آخر، ويكتسبها مَن هم أدنى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب – إذن – لا يمكن أن يزول، أو ينتقل، أو يتغير"(٢)

وإذا ذهبنا نستقرئ شعر ابن حيوس سماته اللغوية، فسوف يحلل الباحث عدة ظواهر قابلها في الديوان، ومنها: "التضاد والمقابلة"، أو كما يحلو للبعض أن يسميها المفارقة الشعرية، فلقد كان الشاعر مغرماً بعرض صور متقابلة في شعره، ويعلل الباحث ذلك بأن أغلب شعر ابن حيوس كان في المديح، ومن خلال مديحه كان يرغب في تعميق صفات ممدوحه، وليس هناك ما يؤكد ذلك أفضل من مقارنة صفات ممدوحه بصفات غيره، أو مقارنة أعمال ممدوحه بأعمال غيره، ومن ذلك قوله:

ليالينـــــا بظـــلِّ عُـــلاكَ بـــيضٌ	**وكانــــت قبلـــك الأيــامُ جونــــا**
أضـــفتَ إلـــى الغنـــى أمنــاً وعــدلاً	**لقـــد جـــاوزتَ حـــدَّ المنعمينـــا**
فـــأين قـــراعُ عمـــروٍ مـــن قـــراعٍ	**حميـــتَ بـــه تُـــراثَ المســـلمينا**
وأيـــنَ فتـــى إيـــادٍ مـــن أيـــادٍ	**بهـــا تســـتعبدُ المســـتعبدينا**
وهـــل تَعصـــي ملـــوكُ الأرضِ مَلكـــاً	**بســـلطانٍ ســـمائي أُعينـــا**
إذا طلبـــوا عظيمـــاً فاســـتعانوا	**فلســـتَ بغيـــر عزمـــك مســـتعينا**
أحلـــتَ مذلـــة الإســـلامِ عِـــزّاً	**بهـــا وقســـاوة الأيـــامِ لينـــا** (٣)

فمن خلال مديح الشاعر لأمير الجيوش أنوشتكين الدزبري يستعمل أسلوبه المفضل إليه، أسلوب المقارنة والمقابلة، فالليالي أصبحت (بيض)، وكانت (جونا)، وقتال عمرو بن

(١) أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٦٧م، ص ١٣
(٢) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص ٣٧
(٣) الديوان، ص ٦٦٥

معد يكرب الزُّبيدي أقل من قتال الممدوح، وكرمه أعلى من كرم كعب بن مامة الإيادي، والملوك تستعين بغيرها، وهو لا يستعين إلا بعزمه، وذلة أهل الإسلام أصبحت عزاً بفضل أعماله وجهاده.

ويبين أحد النقاد قيمة التضاد بقوله: "قد نجد طرفين متضادين يشكلان صورة واحدة تحمل دلالة شعرية واحدة، ويخلق التضاد حركة بين النقيضين تثري الصورة وتجعل بين طرفيها تأثيراً وتأثراً"(١)

فعلى الرغم من استخدام الثنائيات المتقابلة، فإنها تخدم فكرة واحدة هي تفوق الممدوح على غيره، ويقول ابن حيوس:

فـدَتْكَ ملـوكٌ علَـتْ بالجـدودِ ... وأعـلاكَ مجـدُكَ لمَّـا ظَهَـرْ

وأيـنَ المُنيـفُ بحـظٍ أعـا ... نَ ممَّـنْ أنـافَ بفضـلٍ بَهَـرْ

بِطـاءٌ إذا سُـئلوا نَجـدةً ... أقـامُوا مَقـامَ النُّهـوضِ العِـذَر

غـدا المـالُ مُحْتَقَبـاً عِنـدهُمْ ... وعنـدَكَ لمَّـا يَـزَلْ مُحْتَقَـرْ

فراهـبُ عـدواهُمُ لا يُسـاءُ ... وطالـبُ جـدواهمُ لا يُسـرٌّ (٢)

فالمفارقة سمة فارقة في قصائد الشاعر يستعملها للمقارنة بين ممدوحيه، وبين غيرهم ليثبت تفوق من يمدحهم، فعندما يمدح الوزير اليازوري (ت ٤٥٠هـ) يجعل الملوك فداءً له؛ لأنه علا بمجده وجده، وعلوا بجدودهم، وقد أعانهم الحظ، بينما هو يعين الحظ، وهو يسرع في الإغاثة، وهم بطاء، والمال مُعظَّمٌ عندهم ومحتقرٌ عنده، وهم أحقر من أن يضروا عدوهم، أو أن يفيدوا من ينصرهم.(٣)

ويغلب على الشاعر استخدام "الأسلوب الخبري"، وقلما يلجأ إلى الأساليب الإنشائية، فمن النداء الذي غرضه التعظيم قول الشاعر:

لـمَ لا يكـون القـولُ جـزلاً فيـكَ يـا ... تـاج الملـوكِ، وقـد أنلـتَ جـزيلا (٤)

---

(١) مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤م، ص ٧١
(٢) الديوان، ص ٢٣٤
(٣) وانظر الديوان، ص ٣٧٣/ ٣٨٢/ ٣٨٩/ ٣٩٢/ ٣٩٩/ ٤٠٠/ ٤٠١/ على سبيل المثال.
(٤) الديوان، ص ٤٢٦

ومن الاستفهام الذي غرضه النفي قوله:

وهــل مــن قلــد الخيــل المعــالي ... كمـن جعـل الشـكيمَ لهـا عليقـا [1]

ومن التمني الذي غرضه التحسر قوله:

فَيــا لَيــتَ أَيّــامي بِظِلِّــكَ لا اِنطَــوى ... سِنونَ وَساعاتي القَصيرَةَ أَشهُرُ [2]

ومن الأمر الذي غرضه الحث:

أَلا فَــارِمِهِم مِــنهُم بِكُــلِّ بــنِ حُــرَّةٍ ... يَهيمُ بِيَومِ الرَوعِ مِن مَهدِهِ عِشقا [3]

ومن النهي الذي غرضه التحذير:

بَنــي عــامِرٍ لا تَمتَطــوا البَغــيَ ضِــلَّةً ... فَلَـم يَعلُــهُ المَغـرورُ إِلّا لِيَسـفُلا [4]

وقد يستخدم الأسلوب الخبري لفظاً، الإنشائي معنى بغرض الدعاء:

فــلا فُــلَّ عــزمٌ شــرَّدَ الخــوفَ عــنهم ... وأسكنهم ظـلاً مـن الأمـنِ قـد ضَـفَا
ولا حجــبَ الله الكــريمُ ابتهــالهم ... ولا خاب داعيهم إذا الليلُ أغضفا [5]

ويبدع ابن حيوس في ذكر "أسماء الأعلام"، سواء أكانت هذه الأعلام أشخاصاً مشهورين، أم بلاداً، أم كانت أعلاماً على غير العاقل، ولعل قصيدة من قصائده لا تخلو من ذكر أسماء الأعلام، وكان يفعل ذلك ليقارن بين ممدوحه، وبين المشهورين السابقين من الأعلام العظام؛ وذلك ليثبت تفوق ممدوحه عليهم في المجالات التي نبغوا وصاروا أعلاماً فيها، ومن ذلك قوله:

ولـم يُرضـه أنْ فـاق فـي البـأس عـامراً ... وعَمْراً إلـى أنْ فـاقَ فـي الحِلْمِ أحنفا
ويُعـرفُ بالفضـلِ الـذي بهـرَ الـورى ... إذا مـا انتمـى ملـكٌ سـواه ليُعْرفـا
ومــا زرتُــهُ إلا اعتفيــتُ ابــن مامــةٍ ... وخاطبتُ سحباناً وشاهدتُ يوسُفاً [6]

---

(١) الديوان، ص ٣٩٨
(٢) الديوان، ص ٢٧٤
(٣) الديوان، ص ٤٠٥
(٤) الديوان، ص ٤٨٢
(٥) الديوان، ص ٣٩٤، أغضفا: أظلم، واسْودَّ.
(٦) الديوان، ص ٣٩٣

فعندما يمدح الشاعر (سابق بن محمود بن نصر) فإنه يجعله أعلى منزلة في الشجاعة من عامر بن الطفيل العامري، وكذلك أعلى شجاعة من عمرو بن معد يكرب، كما أن ممدوحه أكثر حلماً من الأحنف، وهو الضحاك بن قيس التميمي، وأعلى بلاغة من سحبان وائل، وأكثر كرماً من كعب بن مامة الإيادي، وأجمل حسناً من نبي الله يوسف عليه السلام.

وذكر أسماء الأعلام فيه دلالة على سعة ثقافة الشاعر، وفيه بيان على قدرته وتمكنه، فهو "أمر لا يقدر عليه إلا ذوو القرائح من الفحول؛ إذ يمكن أن ينكسر البيت، أو يترهل بناؤه"(١)

يقول الشاعر:

كـمْ خُضـتَ مَلحمـةً تـروعُ عُيينـةً	**وغفـرتَ ذنبـاً يسـتفزُّ الأحنفـا**
وأنلـتَ وفـراً لـو حـواهُ حـاتمٌ	**لَلَـوى غـريمَ المكرمـاتِ وسـوَّفا**
قُسـمَ الفخـارُ فللـورى أكـدارُهُ	**ولمصطفَى المُلكِ المظفرِ ما صفا** (٢)

وعند مدحه لأمير الجيوش أنوشتكين الدزبري يعلي من قدره، وذلك بمقارنته بأعلام عظام، فهو يعلو على عُيينة بن حصن الفزاري في الفروسية والإقدام، وفي الحلم يعلو على الأحنف بن قيس، وفي الكرم يعلو على حاتم الطائي، والكدر من حظ الناس، وأما ممدوحه فله ما صفا.

وقد جعل أحد النقاد ذكر أسماء الأعلام دليلاً على مهارة الشاعر بقوله: "ومما يمهر فيه الشاعر، ويدل على حسن ذوقه، أو قبحه اختيار أسماء الأعلام من أسماء أشخاص، أو أمكنة"(٣)

وقد أكثر ابن حيوس من ذكر أسماء الأعلام حتى من غير العقلاء، فناقة ممدوحه أنوشتكين الدزبري أكثر قوة وسرعة من (شدقم، وجديل)، وهما فحلان من الإبل كانا للنعمان بن المنذر يُضرب بهما المثل:

---

(١) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ١٢٢
(٢) الديوان، ص ٣٨١
(٣) أحمد أمين، النقد الأدبي، ص ١٢٨

طالت علـى الجُـرْدِ السـلاهبِ بسـطةً حتَّـى ادعاهـا شَـدقمٌ وجـديلُ
لـم يكفهـا الإسـراجُ يـومَ بعثتهـا شـرَّ العُيـونِ فَعمَّهـا التجليـلُ [١]

ومن السمات الأسلوبية للشاعر "الفصاحة وسهولة الألفاظ، وبعدها عن الغريب"، يقول محقق الديوان: "وأظهر خصائص شعر ابن حيوس الفصاحة والجزالة والاستواء، وقد عزا ابن فضل الله العمري فصاحة أسلوبه إلى أنه كان يخرج إلى البادية، ويعاشر البدو، فأتت ألفاظه على فصاحة البدو، ولطف الحضر"[٢]

يقول الشاعر:

دارٌ بهـا اكتسـتِ البسـيطةُ زينـةً ويَزينُهـا منـك الهمـامُ الأروعُ
مـا زال مبصـرها يعـودُ بخـاطرٍ يشـكو الكـلالَ ونـاظرٍ لا يشـبعُ
وتـرى طيـورَ الجـوِّ فـي جنَباتِهـا بعـضٌ محلِّقـةٌ وبعـضٌ وقَّـعُ
وسـوابقاً ليسَـتْ تُفـارقُ أرضَـها وكأنهـا تحـتَ الفـوارسِ تَمـزعُ
بالمصـلتين صـواعقاً لا تعتـي واللابسـين يلامقـاً لا تُنـزع
رهـطٌ نَضَـوا بـيضَ السـيوفِ وآخـرٌ قـدْ جـرَّ قوسـاً لـيسَ فيهـا مَنـزعُ
بالجانـب الغربـي فيهـا نخلـةٌ نـاءٍ جناهـا وهـو آنٍ مونـعُ
وتـروق عينَـك دوحـةٌ مـن غربهـا فيهـا جنـى يحميـه ظـلٌّ مُسـبعُ
وزرافتـانِ أُقيمتـا كلتاهمـا رانٍ إليـك بمقلـةٍ لا تهجـع
والفيـلُ بقـرعُ جلـدَهُ سُواسُـهُ مـن كـل قُطـرٍ وهـو لا يتزعـزعُ
وظعـائنٌ تَخشـى العيـونَ وتتقـي نظـرَ المريـبِ فـدهرها تتبرقـعُ
والبحـرُ عائمـةٌ بـه حيتانُـهُ ومـن الشِّـبَاكِ لهـا سِـمامٌ مُنقـعُ
طـامٍ ومـا يُخشـى علـى ركابـه غـرقٌ ومركبُـهُ مقـيمٌ مقلـعُ [٣]

---

(١) الديوان، ص ٤٤١
وارجع إلى ديوان الشاعر ص، ٦/ ٨/ ١١/ ١٤/ ٢٥/ ٣٨/ ٤١/ ٤٩/ ٥٦/ ٧٦/ ٨٣/ ١٠٣/ ١١٣/ ١٤٠/١٤٣/ ١٥٥/ ١٨٠/ ١٨٦/ ١٩١/ ٢٠٦/ ٢٣٦/ ٢٤٥/ ٢٥٧/ ٢٧١/ ٣٢٤/ ٣٤٤/ ٣٥٤/ ٣٦٦/ ٤٧٥/ ٤٦٤/ ٤٩٤/ ٥٠٠/ ٥٠٩/ ٥١٤/ ٥٢٩/ ٥٤٨/ ٥٨٩/ ٦٢٢/ ٦٤٨/ ٦٥١/ ٦٦٥ على سبيل المثال.
(٢) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٣١
(٣) الديوان، ص ٣٢٢

وعلى الرغم من أن مفرداته ليس فيها فاحش ولا مستغرب، إلا أنه قد يستعمل بعض التراكيب الغريبة ليس من باب الإغراب، ولكن ليدل على ثقافته العربية المتميزة، وذلك من مثل قوله يُدخل (أنَّ) على الفعل:

مقـــوَّرةٌ طالمـــا أنضـــيتها تعبـــاً علماً بـأنَّ سيجني الراحـةَ التعبُ (١)

ومع غرابة هذا التركيب، فقد سُبق الشاعر إليه بقول أحدهم:

كـــلُّ الرجـــالِ وإن تعفـــفَ جهـــدَهُ لا بـــدَّ أنَّ بنظـــرة ســـيخونُ (٢)

وقد يستعمل (اللذ) وهي لغة في (اللذي):

لـو كـان ذَبُّبـك فـي الزمـان اللـذ مضـى لـم تفتخـر بحمـى كليـبٍ تغلـبُ (٣)

وقد يحذف نون (اللذان):

وراءَهـــا عَلَمـــا النصـــرِ اللـــذا كفـــلا لمـن أظـلا بعـزٍّ لـيسَ يُنتحـلُ (٤)

وقد يُعدد الفاعل على لغة (أكلوني البراغيث) كما يقول النحاة:

ففـــرَّقهم بحـــرُ الـــردى وهـــو ســـاكنٌ فمـاذا يظنـون الشـقيون إنْ طمـى (٥)

ومن سمات أسلوبه "أبيات الحكمة"، وقد تُعرض الحكمة من خلال المديح، ولكنها – عند شاعرنا – لمحات سريعة، وإشارات خاطفة تتلألأ وسط أبيات المديح، وفي إحدى قصائده في مدح أمير الجيوش الدزبري نلتقط هذه الأبيات المفردة والتي ترد متباعدة في القصيدة:

مـــن عـــاف مـــاء العـــيش وهـــو مكـــدر عنـــد الكرائـــه لـــم يـــرده زلالا (٦)

وقوله:

---

(١) الديوان، ١٢٩

(٢) نسب محقق الديوان هذا البيت لأبي السمراء الغساني، ص ١٢٩، ووجدته في الموسوعة الشعرية منسوباً لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه

(٣) الديوان، ص ٨٣

(٤) الديوان، ص ٥١١

(٥) الديوان، ص ٥٥٨

(٦) الديوان، ص ٤٤٢

وأهنتَ مالَك غيرَ ما متكلِّفٍ ... ما عزَّ إلا مَنْ أهان المالا

وقوله في القصيدة نفسها:

والفخرُ فيمن عدَّدَ الحسناتِ لا ... مَنْ عدد الأعمامَ والأخوالا

وهي حكم تناسب مقام المديح، فهو يذكر بوجوب تحمل المشاق لنصل لأهدافنا، وأنه لا يعز إلا من يذلل المال، والفخر يكون بالعمل، لا بالنسب.

وبما أن الشاعر لم يتقلب في فنون الشعر،،اخلص إخلاصاً كاملاً للمديح، فأبيات الحكمة التي يعرضها من خلال بقية أغراض الشعر نادرة، ومنها أبيات قالها في الرثاء:

لصرف الليالي أن يصولَ ونخضعا ... وحتمٌ علينا أن يقولَ ونسمعا (١)

وهذه القصيدة يرثي الشاعر فيها شبل الدولة المرداسي، وقد اقترح عليه تاج الملوك محمود بن نصر موضوعها، وحدد له وزنها وقافيتها، ومنها قوله في الحكمة:

كذاك البدورُ النيراتُ خُسوفها ... يُخافُ إذا أتممنَ عشراً وأربعا

وقوله:

فناب منابَ الشمسِ عن قمرِ الدجى ... وما غاب بدرُ التمِّ إلا ليطلعا

وحق لنا أن نعجب أن الشاعر في قصيدتين له في الرثاء لم يذكر بيتاً واحداً في الحكمة، وأما القصيدة التي بين أيدينا فعدد أبياتها ثلاثة وثمانون بيتاً، لم يقل فيها إلا ثلاثة أبيات من الحكمة، وهي – كما رأينا – أبيات باردة لا تنم عن عاطفة صادقة، ولا تنم – من جهة أخرى – عن موقف فكري للشاعر.

وهكذا لم يجد الباحث سمات مميزة في أسلوب ابن حيوس غير ما سبق؛ ولعل السبب في ذلك أنه – وإن كان أبرز شعراء الشام في عصره – كان شاعراً تقليدياً، ولم لكن يعطي صنعته حقها في البناء والأسلوب، وإنما كان همه الممدوح، بمعنى أن يكيل معاني المديح دون اعتبرا لطريقة عرضها، فهو يخرج من معنى إلى معنى، وقد يعود بعد أبيات لما خرج

---

(١) الديوان، ص ٣٥٦

منه، ثم تنتقل إلى قصيدة جديدة فتجد نفس المعاني، فشعر ابن حيوس – كما سبق أن أوضحنا – قصيدة مديح طويلة تتكرر فيها المعاني.

فإذا ما انتقلنا إلى معجم الشاعر التصويري، فإن الباحث سوف يعالجه من ثلاث زوايا، وهي:

أ – ذكر صورة كلية، ثم يفصلها بصور جزئية.

ب – اللفظ الواحد، أو الصورة الواحدة في كل ديوانه.

ج – كيفية ابتداء وإنهاء قصائده.

وسوف يفصل الباحث الحديث عن كل عنصر من العناصر السابقة، وأولها:

١– التكرار من خلال طريقته في عرض صوره، حيث درجت العادة عند شاعرنا أن يأتي بصورة مجملة، ثم نراه يفصل تلك الصورة بعدة صور أخرى، كقوله:

أنتَ غيثٌ إذا اعترى الأرضَ مَحْلٌ	**ودواءٌ إذا اشتكي الدينُ داءَ**
فضْتَ حتى على الترابِ نَوالاً	**وفككتَ العُناةَ حتى الماءَ**
أفعَيْناً حفرْتَ أم هو بَحْرٌ	**بانَ لمَّا كشفتَ عنه الغِطاء**
لمْ نَخَلْ قطُّ أنَّ في العزمِ سَيلاً	**تذهبُ الراسياتُ فيه جُفاءَ**
فمنَ الناسِ مَن يقولُ: تعالتْ	**هِمَّةٌ تتركُ الجبالَ هباءَ**
ومن الناسِ قائلٌ: ليسَ يُسْتنـ	**ـكرُ أنْ تُجريَ البحارُ النِّهاءَ**
أثرٌ سوفَ تنقضي حقبُ الدهْـ	**ـرِ ولم تستطعْ له إخفاء** (١)

فكل بيت من بداية البيت الثاني هو صورة جزئية منفصلة وقائمة بذاتها يجمعها رابط واحد هو: "الماء" الذي جاء في أول بيت: "أنت غيث" هذه الصورة الكلية التي زادت من توضيحها الصور الجزئية التي تلتها، فالممدوح (غيث)، وقد (فاض)، وفك العناة حتى (الماء)، وقد حفر (عيناً)، يتخيله الشاعر (بحر)، وكان في عزمه (سيلاً)، وقال الناس عنها: إنها (البحار)، وهو أثر باق على مر الحقب.

---

(١) الديوان، ص ٩

وتتكرر في قصيدة أخرى نفس طريقته هذه، فنراه يأتي بصورة كلية "وهي صورة الجيش الكثير ملأ الأرض والجو"، ثم يأتي لتوضيح هذه الصورة بصور جزئية عدة، فيقول:

لما تضايقَ بالجيشِ الفضاءُ ضُحَى ... بثثْتَ في الجوِّ جيشاً ماله لَجَبُ

وما رأيْنا سماءً قبلَ يومِك ذا ... في أُفقها الطيرُ والآسادُ تصطحِبُ

غابٌ تلوحُ بأعلاه ضراغِمُهُ ... فواغراً أبداً لم تدرِ ما السَّغَب

وقد أظلَّتكَ لما سِرتَ أربعةٌ ... قلبُ الغزالةِ إعظاماً لها يجِبُ

تعلو بأقربها عهداً بمن شرُفت ... بذكره سور القرن والخطبُ

سمت إلى حيثُ قوس المُزنِ فاعتصبتْ ... ببعضه، ولها من بعضه عَذَبُ

وتستقل بماءٍ ما له حببٌ ... وتستظل بنارٍ ما لها لهبُ

فإنْ بدت في سواد النقعِ طالعةً ... وأنتَ وابناك قيل السبعة الشهبُ

كأنما التبرُ بحرٌ فاضَ فاغترفَتْ ... منه الكُسَى والعِتاقُ القُبُّ والقُبَبُ

وكلُّ ماضٍ تدينُ المرهفات له ... تُجنى السلامةُ من حديهِ والعَطَبُ (١)

فالبيت الأول به صورة مجملة، أغنت عن كل الصور التي أتت بعدها، ولكن للتوضيح جاء الشاعر بتلك الأبيات، التي فصلت ما أجمل في البيت الأول، وهكذا تتكرر طريقة عرض الشاعر للصورة، والتي منها أيضاً قوله:

ولولاك لمْ يَقْحَمْ جَوادٌ بمأزقٍ ... ولا فتكتْ في الأُسْدِ تلك الثعالبُ

بحيثُ التقتْ سُمرُ القَنا وصدورُهُمْ ... وبيضُ المواضي والطُّلى والترائبُ

عناقٌ يُزيلُ الشوقَ عنْ مُستقرِّهِ ... يرى واصلاً وهو القطوعُ المجانبُ

بيومٍ أحَمِّ الجوِّ حامٍ وطيسُهُ ... كأنَّ حصاهُ من تلظِّيْهِ ذائبُ

صبغتَ به ما أبيضَّ منْ فَلقِ الضُّحى ... بكلِّ بياضٍ تحتويه الكواعِبُ (٢)

---

(١) الديوان، ص ٤٤

(٢) الديوان، ص ١١٠

لمزيد من الصور يُرجع على الديوان، ص ٨-٦٦-٧١-١٠٢-١١٢-٢٢١-٢٣٥-٢٣٦-٢٤٠-٣٠٧-٤٦٩-٤٨٦-٥٠٤

فالصورة في البيت الأول كانت مجملة، ومن ثم بدأت الصور الجزئية في توضيح تلك الصورة، حتى أننا نلحظ "شدة الفتك"، والذي عبر عنه في البيت الأول بقوله: "ولا فتكت في الأسد"، هذا الفتك صورته في كل بيت من الأبيات، بل أحياناً في كل شطر نلحظه كما في البيت الثاني.

ويدلل الباحث على غرام ابن حيوس بذكر صورة، ثم تفصيلها بذكر جزئياتها بعدد استخدامه للفظة (أَمَّا)، فقد استخدمها خمساً وثلاثين مرة، ومنها قوله:

مـــا بـــينَ مجــدِكَ والمحــاولِ نيلَـــه	**إلا كمـــا لبـــينَ الثُّريـــا والثـــرى**
أمـــا الصـــيامُ فقــد قضــيتَ فروضَـــهُ	**بقضـــيةٍ مـــا حُلْـــتَ عنهـــا مُفطـــرا**
لمَّـــا أقـــامَ لـــديكَ حـــلَّ مـــوقَّراً	**وقــدِ اســتقلَّ بشُــكرِ صــنعِكَ مُــوقَرا**
شـــهْرٌ نَمَـــتْ بركاتُـــهُ فتهنَّـــه	**حتَّـــى لَقَلَّـــدَ مِنَّـــةً لـــنْ تُكفـــرا**
شـــهْرٌ بـــه نـــزلَ الكتـــابُ وجاءَنـــا	**فيـــهِ الكتـــابُ بمـــا يَسُـــرُّكَ مُخبـــرا**
خَيَـــرٌ تقدَّمَـــهُ لـــدينا عَرفُـــه	**حتـــى أتـــى قبـــلَ البشـــيرِ مُبشـــرا**
حيَّـــاك قبـــلَ قُدُومِـــهِ بنســـيمِهِ	**فكأنـــه إذْ جـــاء، جـــاءَ مكـــررا**
لـــو لـــم يُفَـــضَّ عـــن الكتـــابِ خِتامُـــه	**أغنـــاهُ طيِّـــبُ نَشْـــرِهِ أنْ يُنشـــرا**
قـــدمَتْ بمقدمِـــهِ سَـــعاداتُ المُنـــى	**وبـــهِ تسَـــالمتِ النـــواظرُ والكـــرى** (١)

فمن خلال مديح الشاعر لناصر الدولة بن حمدان، يبين أن المقارنة بينه وبين غيره مرفوضة؛ لأن الفارق سيكون كما بين السماء والأرض، ثم استخدم (أما) وهي أداة شرط وتفصيل، وتحدث عن (الصيام) في صورة مجملة، ثم بدأ بعده تفصيل وتوضيح ما أجمله.

وقد يبدأ ابن حيوس القصيدة باستخدام (أما)، وذلك من مثل قوله:

أمـــا الزمـــانُ ففـــي يـــديكَ عِنانُـــهُ	**يـــا أيُّهـــا الملِـــكُ المُعظَّـــمُ شـــانُهُ**
ذللـــتَ جامحَـــهُ فصـــارَ كمـــا تـــرى	**لا جَـــوْرُهُ يُخْشـــى ولا عُدْوانُـــهُ**
وأريتَـــهُ السُّـــننَ الحميـــدةَ رادعـــاً	**عـــن ضِـــدها فتقلَّبَـــتْ أعيانُـــهُ**
إنْ ذمَّ ســـائرَ مَـــنْ يـــراهُ فإنَّـــهُ	**يُثنـــي عليـــكَ، ولا يَكِـــلُّ لســـانُهُ**

---

(١) الديوان، ص ٢٦٠

لا غـــاضَ ذا المُلـــكُ العقـــيمُ فإنَّـــهُ   بحـــرٌ وألاكُ الـــدُّنا خُلجانُـــهُ (١)

٢ – التكرار من خلال اللفظ الواحد، أو الصورة الواحدة في كل ديوانه:

يكثر هذان اللونان من التكرار في ديوان شاعرنا، وسوف نقتصر على ذكر وتحليل بعضهما:

٢- أ: ولنبدأ بتكرار الصورة، سوف نعرض هنا لبعض الصور على سبيل المثال لا الحصر، ومنها، قوله:

خولتـــه الـــنعم الجســـام فجاهـــل   مـــن ظنـــه يثنـــي عليـــك تطوعـــا (٢)

وهذا نظير قوله في قصيدة أخرى، مع اختلاف في كلمة واحدة، فبدلاً من كلمة "خولته النعم" في البيت الأول، نجدها تغيرت في البيت الثاني إلي كلمة "قلدته المنن"، وباقي البيت لا تتغير فيه وهو قوله:

قلدتـــه المـــنن الجســـام فجاهـــل   مـــن ظنـــه يثنـــي عليـــك تطوعـــا (٣)

ومن هذه الصور أيضاً مع اختلاف بسيط في البيتين جاءت كلمة "ذيولاً" على هيئة جمع المذكر السالم، وفي البيت الثاني جاءت "أذيالاً" على هيئة صيغة منتهى الجموع، ذلك ما جاء في قوله:

فلتحـــذر الهمـــم المذالـــة فـــي الثـــرى   هممـــاً تجـــر علـــى السماء ذيـــولاً (٤)

وعندما تكررت في قصيدة أخرى، جاءت هكذا:

فلتحـــذر الهمـــم المذالـــة فـــي الثـــرى   هممـــاً تجـــر علـــى السهى أذيـــالاً (٥)

---

(١) الديوان، ص ٦٤٦
وانظـــر الـــديوان، ص ٢٠/ ٢٧/ ٤٧/ ٥٩/ ٧٧/ ١٥٨/ ١٩٠/ ١٩٨/ ٢٢٣/ ٢٤٩/ ٢٩٧/ ٣٠٩/ ٣٥٢/ ٣٨٣/ ٤٦٥/ ٤٧٢/ ٥٠٥/ ٥١٣/ ٥٤٩/ ٥٨٣/ ٥٨٥/ ٥٩٢/ ٦٤٤/ ٦٥٢/ ٦٥٧

(٢) الديوان، ص ٣٣٦

(٣) الديوان، ص ٣٥٣
وانظر، ص ٣٥٠/ ٣٦١

(٤) الديوان، ص ٤٢٤

(٥) الديوان، ص ٤٤٩

فبالإضافة إلي كلمة "ذيولاً" و "أذيالاً"، اختلاف أيضاً بين كلمتي "السماء" و "السهى".

ومن هذه الصور أيضاً مع اختلاف بسيط في عجز البيت أيضاً قوله:

ما أن أتى فهم القريب عبارة حتى أتي أنف البعيد تضوعا [1]

فقد اختلف مع عجز نفس البيت في قصيدة أخرى، وهي قوله:

ما إن أتي فهم القريب عبارة حتى لقد فهم البعيد تضوعا [2]

ونلاحظ في الصور الماضية جميعها أنها تحمل الصورة نفس المدلول رغم الاختلاف البسيط فالمعنى واحد، وهذا النوع من التكرار يكثر في ديوان ابن حيوس.

ومن هذا النوع قوله:

وقد زأرت أسودهم فلما دنوت غدا زئيرهم شهيقاً [3]

وبنفس الطريقة يتكرر البيت مع اختلاف في بعض كلمات البيت، فيقول:

زأرت أسودهم فلما عاينوا أذوادكم عاد الزئير أليلا [4]

فكل الصور السابقة وكما نوهنا من قبل تكررت في المعنى وفي اللفظ، ومن هذا التكرار ما كان تكراراً في شطر من بيت، كما تكرر عجز هذا البيت:

بأيد لها أيد تبرح بالعدى إذا صارت الأيدي من الرعب أرجلا [5]

ففي قصيدة أخرى نجده يتكرر وهو قوله:

تجاري بفرسان تضاعف أيدها إذا صارت الأيدي من الرعب أرجلا [6]

---

(١) الديوان، ص ٣٥١
(٢) الديوان، ص ٣٣٣
(٣) الديوان، ص ٣٩٩
(٤) الديوان، ص ٤٢٣
(٥) الديوان، ص ٤٨٤
(٦) الديوان، ص ٥٣٤

فالبيتان – وكما هو واضح – متفقان في "العجز" وهو "إذا صارت الأيدي من الرعب أرجلا".

ومن الأبيات التي تكرر فيها شطر البيت قوله:

تـــزداد مجـــداً كلمـــا قـــال الـــورى لـم يبـق فـي قوس السيادة منزع [١]

وفي قصيدة أخرى نجد نفس البيت مع اختلاف صدره فيقول:

مســـاعٍ حلبْــتَ الــدهرَ فيهــا شُــطورَهُ ولم تُبقِ في قوسِ السيادةِ مَنزعا [٢]

ومن النوع الأول وهو تكرار كل البيت لفظ ومعني قوله:

فتحـــت ملـــوك الخـــافقين أســـرة تزعـزع خوفـاً إن قنـاك تزعزعـاً [٣]

وفي قصيدة أخرى نجد أن البيت نفسه تكرر مرة ثانية، وهو قوله:

وتحـــت ملـــوك الخـــافقين أســـرة تزعـزع يومـاً إن قنـاه تزعزعـاً [٤]

وقد يكرر ابن حيوس بيتاً كاملاً، وذلك من مثل قوله:

لا يســـلبونَ ســـوى النفـــوس كفـــتْهُمُ نِعَـمٌ جنوهـا مـن يـديك جسـاما [٥]

ويكرره بلا أدنى تغيير:

لا يســـلبونَ ســـوى النفـــوس كفـــتْهُمُ نِعَـمٌ جنوهـا مـن يـديك جسـاما [٦]

ويبين أحد النقاد قيمة التكرار في الصورة الشعرية بقوله: "والتكرار أحد الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره"[٧]

---

(١) الديوان، ص ٣٤٤
(٢) الديوان، ص ٣٤٧
(٣) الديوان، ص ٣٤٨
(٤) الديوان، ص ٣٥٨
(٥) الديوان، ص ٥٨٧
(٦) الديوان، ص ٦١٥
(٧) مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص ٤٧

ونواصل الرحلة مع الصور المكررة عند ابن حيوس، ومنها:

شـــقر لـــو أن الليـــل ألـــبس قمصـــها   أو خالطتــه لعــاد وهــو أصــيل [(١)]

وفي قصيدة ثانية نجد معني الصورة يتكرر وهو قوله:

شـــقر براهـــا النقـــع دهمـــاً وانجلـــى   فنـــزعن لـــيلاً وارتجعـــن أصـــيلا [(٢)]

فالصورة في البيتين واحدة وهي لون خيل الممدوح، فالشقر ما أختلط الاحمرار بالسواد وأيضاً من هذا النوع، وقوله:

فـــافخر فأنـــت الســـيف يفـــري مغمـــداً   قمم العدى والليث يفرس مخدرا [(٣)]

والتكرار في قوله:

معظمـــاً قبـــل تعظـــيم الإمـــام لـــه   والسيف يخشى ويرجى سل أو غمدا[(٤)]

وأيضاً نفس الصورة تتكرر في قوله:

وطريـــــدة للـــــدهر أنـــــت رددتهـــــا   قسراً فكنت السيف يقطع مغمدا [(٥)]

ونفس صورة السيف المغمد لكنه حاد وقاطع، قوله:

ســــــيف تخبـــــره أبـــــوك فراقـــــه   فـــي حالتيـــه مغمـــداً ومجـــردا [(٦)]

ففي أربع الأبيات السابقة تتكرر صورة السيف القاطع وهو في غمده وكذلك إذا جُردَ.

---

(١) الديوان، ص ٤٤٠
(٢) الديوان، ص ٤٢٤
(٣) الديوان، ص ٢٥٧
(٤) الديوان، ص ١٩٩
(٥) الديوان، ص ٢٠٥
(٦) الديوان، ص ٢٠٧
للمزيد من الصور المكررة يُراجع الديوان، ص (٤٧٤/ ٤٨٣/ ٥٣٦)، (١٧٢،١٩٥)، (١٨٦،١٩٧)، (١٩٩-٢٠٥)، (١٠٩-١٤٩)، (١١٠-١١١)، (١١٢-١١٤)، (١٤٣-١٨٠)، (١٤٩-١٥٥)، (٤٠٣-٤١٤)، (٢٧٠-٣٧٤)، (٣٨٢-٣٧٥-٣٨٩)، (٤٩٠-٦٢٠-٦٢١)، (٣٢١-٣٤٨)

٢ – ب: التكرار من خلال اللفظ الواحد، ونقصد به دوران اللفظة أو الكلمة على لسان الشاعر أكثر من مرة، وابن حيوس – بناء على ما قدمنا – له من سعة ثقافته العربية، فإن الكلمة طيعة عنده ففي كل موقع للكلمة، يتغير معناها عنده ومن خلال السياق يتغير معني الكلمة، وقد اختار الباحث عدة كلمات كثر دورانها في شعر ابن حيوس، وأما عن سبب اختيار هذه الكلمات دون غيرها؛ فلأن الشاعر مادح أبداً، ففي ظن الباحث أن هذه الكلمات هي التي شكلت بنية الصور الأساسية عنده.

ومن هذه الكلمات صورة (العزم)، وما يدور في فلكها من أصلها المعجمي مثل (عزم – عزمه – عزمك – عزائم – عزائمه – العزمات)، وكلها تُستخدم في الثناء على الممدوح، وذلك من مثل قوله:

هــل بعــد فتحــك ذا لبــاغٍ مطمــعُ ... لله! هــذا العــزمُ مــاذا يصــنعُ؟
مـــا زال يرفـــعُ للخلافـــةِ ســـيفها ... منــذُ انتضــتهُ رايــةً لا تُوضــعُ (١)

فمن خلال مديحه لقائد الجيوش الأمير أنوشتكين الدزبري يصف قوة عزمه بأنه هو الذي مكنه من فتح حلب، وقتل شبل الدولة المرداسي، وهذا العزم رفع قدر الخلاقة، وجعل رايتها عالية القدر.

ومن ذلك قول الشاعر:

عـــدلٌ كُفيـــتَ بـــهِ العِـــداءَ يَضـــمُّهُ ... عَـــزمٌ أقـــامَ قيامـــةَ الأعـــداءِ
عـــزمٌ إذا ســـمعَ العـــدوُّ بـــذكرهِ ... أغنـــى غنـــاءَ الغـــارةِ الشـــعواءِ (٢)

فالشاعر وهو يمدح الأمير ناصر الدولة بن حمدان التغلبي يبين مدى مضاء عزمه، فلقد أقام هذا العزم الصادق قيامة الأعداء، بل إنه يرهبهم من مجرد سماعه كأنه شنَّ عليهم حرباً ضروساً لا هوادة فيها.

---

(١) الديوان، ص ٣٣٧
(٢) الديوان، ص ١٣

وقد وردت كلمة (عزم) عند الشاعر عشرين مرة، وكلمة (العزم) ستاً وعشرين مرة، وكلمة (عزمك) اثنتين وعشرين مرة، وكلمة (عزمه) ست مرات، وكلمة (عزائم) ثماني عشرة مرة، وكلمة (عزائمه) خمس مرات، وكلمة (العزمات) مرتين، وكلمة (عزيمة) مرة واحدة، ويصبح عدد مرات دوران الكلمة في صورها المختلفة مائة مرة٠

ويقدم الباحث إحصاء بصورة (العزم) وما يشبهه عند ابن حيوس، ومواقع صفحاتها في ديوانه:

اسم الصورة	أرقام الصفحات
صورة العزم	٩/ ١٣/ ٢٨/ ٢٩/ ٣٥/ ٣٨/ ٥٣/ ٧٠/ ٧٤/ ٧٦/ ٨٠/ ٩٢/ ٩٧/ ١٠٢/ ١٠٨/ ١١١/ ١١٢/ ١٢٦/ ١٣٠/ ١٦٠/ ١٦٩/ ١٧٤/ ١٧٥/ ١٧٩/ ١٩٠/ ١٩٣/ ٢٠٣/ ٢٠٧/ ٢٠٨/ ٢٠٩/ ٢١٥/ ٢٢٧/ ٢٢٨/٢٣١/ ٢٣٧/ ٢٥٣/ ٢٠٨/ ٢٥٩/ ٢٦١/ ٢٦٩/ ٢٨٦/ ٣٠١/ ٣٠٦/٣٢٠/ ٣٢١/ ٣٣٧/ ٣٣٩/ ٣٤٨/ ٣٤٩/ ٣٥٢/ ٣٧٥/ ٣٧٩/ ٣٨١/ ٣٨٢/ ٣٩٤/٣٩٩/ ٤٠٦/ ٤٠٧/ ٤١٥/ ٤٣٣/ ٤٣٨/ ٤٣٩/ ٤٤٢/ ٤٥١/ ٤٥٣/ ٤٥٨/ ٤٨١/ ٤٨٤/ ٤٨٦/ ٤٨٩/ ٤٩٦/ ٥١٠/ ٥١١/ ٥١٩/ ٥٢١/ ٥٢٢/ ٥٢٣/ ٥٢٨/ ٥٤٢/ ٥٤٣/ ٥٤٥/ ٥٤٨/٥٥١/ ٥٦٦/ ٥٩٢/ ٥٩٤/ ٦١٥/ ٦٢٠/ ٦٢١/ ٦٤٦/ ٦٤٨/ ٦٥٠/ ٦٦٥

وكذلك من الصور التي كثر ترددها في شعر ابن حيوس صورة (المجد)، وما يدور حول أصلها اللغوي مثل: مجد، مجده، مجدك، وذلك من مثل قول الشاعر:

بـــإحرازِك الفضـــلَ الـــذي بهـــر الخلْقـــا   فرعْتَ ذرى المجد التي لم تكن تُرقا

ركبـــتَ إلـــى المجـــدِ الـــروامسَ وامتطـــوا   عرامسَ ما أبقى الكلالُ بها طِرْقا (١)

---

(١) الديوان، ص ٤٠٣

فالشاعر يمدح الوزير اليازوري بأنه بهر الخلق بما أحرزه من فضل، وقد تجاوز الممدوح كل حدود معروفة للمجد، وقد ركب إلى المجد الرياح، بينما الآخرون ركبوا نوقاً ضعيفة لم يُبقِ التعبُ منها لحماً.

ويقول الشاعر:

مَجـدٌ تَخَرَّمَـتِ العَمـالِقُ دونَـهُ	**وَتَمَزَّقَـت عـادٌ وَبـادَت جُـرهُمُ**
فـي كـل يـومٍ بلـدةٌ تُحتـازُ مـنْ	**أرضِ العـدوِ وقلعـةٌ تُتسـلَمُ**
وكـذا إلـى أن تملـك الـدنيا بمـا	**جمعَـتْ ويُسـعدَكَ البقـاءُ الأدومُ** [1]

فالشاعر يريد أن يبين عظمة أمير الجيوش أنوشتكين الدزبري، فيقول: إنه وصل قمة المجد الذي فشل العماليق الأوائل أن يصلوا إليه، وباءت بالفشل دونه جرهم وعاد.

بل إنه يبالغ إذ يجعل أفعال ممدوحه هي المجد نفسه، وإن لم تكن كذلك، فقد تركب المجد منها!

فـإنْ لـم تكُـنْ أفعالُـكَ المجـدَ نفسَـه	**فـلا شـكَّ أنَّ المجـدَ منهـا تركَّبـا**
فـلا يلـتمسْ إدراكَ رتبتَـكَ الـورى	**فمـا عُرِضَـتْ للخـاطبينَ فتُخطبـا** [2]

وقد وردت مفردات (المجد) خمساً وسبعين مرة، ولفظة (مجد) أربعاً وعشرين مرة، ولفظة (مجدك) عشرين، ولفظة (الأمجاد) ست مرات، ولفظة (مجده) ثلاث مرات، ولفظة (أمجاد) مرتين، وبذلك وصل عدد مفردات المجد إلى مائة وثلاثين مرة.

ويقدم الباحث إحصاء بصورة (المجد)، وما يشبهه عند ابن حيوس، ومواقع صفحاتها في ديوانه:

اسم الصورة	أرقام الصفحات
صورة المجد	٢٣/ ٢٤/ ٣١/ ٣٣/ ٤٠/ ٤٧/ ٥٦/ ٦٤/ ٧٢/ ٧٣/ ٧٦/ ٧٧/ ٨٢/ ٨٧/ ٨٨/ ٩١/ ٩٥/ ٩٦/ ١٠٦/ ١٣٤/ ١٤٦/

(١) الديوان، ص ٥٥٤
(٢) الديوان، ص ١٠٦

	١٦٤/ ١٦٥/ ١٧٧/ ١٨٩/ ١٩٤/ ١٩٦/ ٢١١/ ٢١٧/ ٢١٨/ ٢٢٣/ ٢٣٤/ ٢٣٧/ ٢٣٩/ ٢٤٤/ ٢٤٨/ ٢٥٤/ ٢٥٧/ ٢٦٠/ ٢٦٨/ ٢٧٦/ ٢٩٢/ ٣٠٣/ ٣١٣/ ٣١٨/ ٣٤٢/ ٣٤٥/ ٣٥١/ ٣٥٦/ ٣٦١/ ٣٦٣/ ٣٧٥/ ٣٧٧/ ٣٧٩/ ٣٨٥/ ٣٨٧/ ٤٠٣/ ٤٢٠/ ٤٢١/ ٤٢٧/ ٤٣٣/ ٤٣٦/ ٤٥١/ ٤٥٤/ ٤٥٥/ ٤٥٧/ ٤٨٩/ ٤٨٨/ ٤٩٤/ ٤٩٥/ ٥١٥/ ٥١٩/ ٥٢٤/ ٥٢٥/ ٥٢٦/ ٥٣٢/ ٥٥١/ ٥٥٤/ ٥٥٦/ ٥٦٠/ ٥٦١/ ٥٦٣/ ٥٦٤/ ٥٧١/ ٥٨٥/ ٥٩٠/ ٥٩٧/ ٦٠١/ ٦٠٤/ ٦١٠/ ٦١٥/ ٦١٨/ ٦٢٥/ ٦٢٧/ ٦٣٤/ ٦٣٦/ ٦٤٣/ ٦٥١/ ٦٥٢/ ٦٥٤/ ٦٥٩/ ٦٦٢/ ٦٥٩/ ٦٦٤/

وأما عندما ننتقل إلى الحديث عن صورة (المَلِك) وما يدور حولها مثل: مِلِك، المَلْك، المُلْك، ملوك، الملوك، فإننا سنجدها أكثر الصور التي يدور حولها شعر ابن حيوس، وذلك من مثل قوله:

إذا قبَّـــلَ النـــاسُ راحَ الملـــوكِ ... وقاهـــا ثـــرى قـــدميك القُبَـــلْ

وحُـــقَّ الجـــلالُ لـــربِّ الخِـــلالِ ... غَـذَاها الحجـى وعـداها الخلـل (١)

فما اختار الباحث الصور السابقة إلا لأنها كثيرة الدوران في شعر هذا الشاعر الذي سخر شعره للمديح، فيبالغ الشاعر بأن يجعل الناس يقبلون التراب تحت قدمي ممدوحه، على أنهم يقبلون أيادي الملوك الآخرين، وهذا يوحي بارتفاع قدره.

ومنه قول الشاعر:

مَلِـــكٌ غَـــدَت يُمنـــاهُ يُمنـــاً لِإمـــرِئٍ ... يَبغـــي نَـــوالاً وَاليَســـارُ يَســـارا (٢)

---

(١) الديوان، ص ٤٨٧

(٢) الديوان، ص ٣٠٦

ومنه قول الشاعر:

يـــا أَيُّهـــا المَلِـــكُ الَّـــذي هانَـــت بِـــهِ　　　نُـــوَبُ الزَمـــانِ وَعَـــزَّتِ الآدابُ [1]

وقد وردت لفظة (الملوك) ستاً وثمانين مرة، ولفظة (ملوك) إحدى وعشرين مرة، ولفظة (ملك) اثنتين وسبعين مرة، ولفظة (الملك) أربعاً وستين مرة، ومجموعها مائتان وثلاث وأربعون مرة٠

ويقدم الباحث إحصاء بصورة (الملك)، وما يشبهه عند ابن حيوس، ومواقع صفحاتها في ديوانه:

اسم الصورة	أرقام الصفحات
صورة الملك	٤/ ٩/ ١١/ ١٧/ ٢٢/ ٣٠/ ٣٢/ ٤٣/ ٤٥/ ٥٥/ ٥٦/ ٥٩/ ٦٠/ ٦٣/ ٦٨/ ٧٢/ ٧٦/ ٧٧/ ٨٧/ ٩٥/ ٩٦/ ٩٩/ ١٠٠/ ١٠٤/ ١٠٧/ ١١١/ ١١٢/ ١١٨/ ١٢٠/ ١٢١/ ١٢٢/ ١٢٤/ ١٢٥/ ١٢٦/ ١٢٧/ ١٣٣/ ١٣٤/ ١٣٩/ ١٤٠/ ١٤١/ ١٤٢/ ١٤٦/ ١٥٩/ ١٦٠/ ١٦٢/ ١٦٧/ ١٦٨/ ١٧٠/ ١٧٤/ ١٧٥/ ١٧٨/ ١٨٧/ ١٨٨/ ١٩٣/ ١٩٤/ ١٩٩/ ٢٠٨/ ٢٠٩/ ٢١٤/ ٢١٧/ ٢٢١/ ٢٢٢/ ٢٢٨/ ٢٢٩/ ٢٣١/ ٢٣٤/ ٢٤٣/ ٢٤٥/ ٢٥٢/ ٢٥٥/ ٢٦١/ ٢٨٤/ ٢٨٨/ ٢٩٠/ ٢٩١/ ٣٠٠/ ٣٠١/ ٣٠٥/ ٣٠٦/ ٣١٧/ ٣١٩/ ٣٤٣/ ٣٤٥/ ٣٤٧/ ٣٤٨/ ٣٥٢/ ٣٥٣/ ٣٥٨/ ٣٦٣/ ٣٦٤/ ٣٧٤/ ٣٨١/ ٣٨٢/ ٣٨٥/ ٣٩٢/ ٣٩٣/ ٣٩٤/ ٤٠١/ ٤٠٥/ ٤٠٧/ ٤١٠/ ٤١٣/ ٤١٨/ ٤٢١/ ٤٢٥/ ٤٢٦/ ٤٢٩/ ٤٣٠/ ٤٣١/ ٤٣٢/ ٤٣٣/٤٣٥/ ٤٣٨/ ٤٤٠/ ٤٤٢/ ٤٤٦/ ٤٤٧/ ٤٤٨/ ٤٥١/ ٤٥٤/ ٤٥٨/ ٤٥٩/ ٤٧٤/ ٤٧٧/ ٤٧٩/ ٤٨١/

(١) الديوان، ص ٦٣

	٤٨٣/ ٤٨٧/ ٤٩٢/ ٤٩٤/ ٥٠٩/ ٥١٢/ ٥١٧/ ٥٢٣/
	٥٢٤/ ٥٢٦/ ٥٢٧/ ٥٣١/ ٥٣٥/ ٥٣٩/ ٥٥٣/ ٥٥٥/
	٥٥٧/ ٥٦٩/ ٥٧١/ ٥٧٤/ ٥٧٦/ ٥٨٠/ ٥٨٤/ ٥٨٥/
	٥٨٧/ ٥٨٩/ ٥٩٠/ ٥٩١/ ٥٩٣/ ٦٠١/ ٦٠٢/ ٦١١/
	٦١٣/ ٦١٤/ ٦١٥/ ٦١٩/ ٦٢٧/ ٦٣٢/ ٦٣٨/ ٦٣٩/
	٦٤٤/ ٦٤٦/ ٦٥٠/ ٦٥٥/ ٦٥٧/ ٦٥٨/ ٦٦٥/ ٦٦٧/

٣- التكرار المتمثل في بداية القصائد، ونهايتها، أي: كيف كان ابن حيوس يبتدئ قصائده وينهيها؟

الإجابة عن هذا السؤال تتضح من خلال:

** **أولاً:** الطريقة التي كان ابن حيوس يبتدئ بها قصيدته، والحقيقة أنها كانت طريقة مطردة أشبه بالثابتة، ولا يجد الباحث تعليلاً لذلك سوى تشابه الغرض من القصائد، فأغلب قصائده – كما أوضحنا – كانت في المديح، وقد أكثر الشاعر من ذلك، فكان لا بد أن يحدث تشابه في بدايات القصائد ونهاياتها.

وإذا رحنا نتتبع بدايات القصيدة في شعر ابن حيوس، فإننا نجده – في أغلبها يبدأ بلفظة (أمَا)، أو (أمَّا)، وذلك من مثل قوله:

أمَّـــا وســـيفُك فـــي النفـــوس محكَّـــمُ ... فـــالعزُّ أجمَعُـــه إليـــكَ مُســـلَّمُ (١)

وقوله:

أمَـــا وبـــديعِ مـــا تـــأتي يمينـــا ... تحـــرَّجَ ربُّهـــا مـــن أن يمينـــا (٢)

وكذلك كان الشاعر يبتدئ كثيراً من قصائده بحرف الاستفهام (هل)، وذلك من مثل قوله:

---

(١) الديوان، ص ٥٤٩
(٢) الديوان، ص ٦٦٤
وانظر الديوان، ص ٢٠/ ١٥٨/ ١٩٨/ ٢٢٣/ ٤٧٢/ ٥٤٩/ ٥٩٢/ ٦٤٦/ ٦٦٤

هـــل غيـــرُ ظللـــك للعفـــاةِ مَقيـــلُ   أم غيـــر عفـــوك للجنـــاةِ مُقيـــلُ (١)

ومثل قوله:

هـــل للخلـــيطِ المســـتقل إيـــابُ   أم هـــل لأيـــامٍ مضـــت أعقـــابُ (٢)

كان هذا العرض عن أول بيت في القصيدة، وكان ابن حيوس بعد البيت الأول كثيراً ما يتحدث عن (الدهر)، وكيف يعاند الناس، ولكنه يكون من أعوان الممدوح وجنوده، وذلك من مثل قوله:

أبـــى الـــدهرُ إلا أنْ تقـــول وتفعـــلا   لتصفحَ عن جُرمِ الزمانِ الذي خلا

ومـــن قبـــلُ عـــاداكم ليقهـــركم لـــهُ   فلمـــا رآهـــا فرصـــةً مـــا تمهَّـــلا

وردَّ إليـــك الأمـــرَ والنهـــي راغمـــاً   ولـــو أنـــه ألفـــى بـــديلاً تبـــدَّلا

فمـــا ذمُّـــهُ إذ نـــالَ بعـــضَ تِراتِـــهِ   وما حمدُهُ إذْ لم يجدْ عنك مَعدلا (٣)

وكذالك قوله:

ســـما بـــك دهـــرُكَ فليفتخـــرْ   علـــى كـــلِّ دهـــرٍ مضـــى أو غَبَـــرْ

فلـــــو أنَّ أيامـــــه أوجـــــهٌ   لكانـــت مســـاعيك فيهـــا غـــرر

وكـــمْ جـــدَّ مجتهـــدٌ فـــي طـــلابِ   عُـــلاك فلـــم يكتحـــل بـــالأثر

كأنـــك أحكمـــتَ ريـــب الزمـــانِ   وسُـــقتَ إلـــى مـــا تشـــاءُ القَـــدَرْ

بصـــرفِ اعتزامِـــك صـــرفُ الخطـــوبِ   وكـــفِّ انتقامِـــك كـــفُّ الغيـــر

وطاوعـــك الـــدهرُ فـــيمن تريـــدُ   فمن شئتَ ساء ومنَن شئتَ سر

هنـــاك انفـــرادُك بـــالمعجزاتِ   ويومُـــك ذا فهـــو يـــومٌ أغـــر (٤)

---

(١) الديوان، ص ٤٣٥

(٢) الديوان، ص ٥٧

وانظر الديوان، ص ٩٦/ ٢٦٩/ ٣١٧/ ٣٣٧

(٣) الديوان، ص ٤٧٩

(٤) الديوان، ص ٢٨٩

وانظـــر الـــديوان، ص ٨٧/ ١١٠/ ١١٤/ ١٣٥/ ١٦٥/ ١٩٨/ ٢٣٤/ ٢٤٢/ ٢٥٦/ ٢٦٣/ ٢٧٥/ ٢٩٨/ ٣٥٦/ ٣٨١/ ٤٧٩/ ٥٢٤/ ٤٥٢/ ٦١٨/ ٦٣٢/ ٦٤٦/ ٥٥٦

فزمانه قد رفع مقداره، وحق له أن يفتخر، والممدوح يتحكم في الدهر فمن أراد له السرور سره الدهر، ومن أراد له السوء ساءه الدهر، وهي ظاهر مطردة في شعر ابن حيوس، ويكفي للتدليل عليها أن لفظة (الدهر) تكررت عنده مائة وثماني عشرة مرة، وكذلك لفظة (الزمن / الزمان) تكررت عنده مائتين وسبع عشرة مرة، وهو في كل مرة يريد أن يُبرز مقدرة ممدوحه غير المتناهية لدرجة أنه ينتصر على القدر، ويكون القدر مسخراً له٠

** **ثانياً:** نعرض للطريقة التي كان ابن حيوس ينهي بها قصائده، وذلك يكون من خلال تتبعنا لختام قصائده٠

إن قصائد ابن حيوس، والتي بلغت مائة وعشرين قصيدة معظمها كانت نهايتها متشابهة، إن لم نقل كانت تنتهي بصورة متكررة لنفس الصورة، وللتدليل على ذلك نأخذ بعض نهايات تلك القصائد ومنها، قول ابن حيوس:

أجبتَ ندائي ببذلِ الندى	**فأصبحَ لي نَسَبٌ في النَّشبْ**
وقرَّبْتَ من مطلبي ما نأى	**وأنأيتَ من عدمي ما قرُبْ**
ليَهْنَكَ عيدٌ إذا ما حضرْتَ	**زماناً سوى وقتِهِ لمْ يَغِبْ**
جعلتَ لهُ رتبةً في الفخارِ	**تطولُ الفخارَ وتعلو الرُّتبْ**
وألبسْتَهُ حُلَلاً أصبحَتْ	**على السُّحْبِ أذيالُها تَنسحِبْ**
أقرَّ جداكَ عيونَ المُنى	**وأحيا ارتياحُكَ مَيتَ الأدبْ**
فلا أيْتَمَ اللهُ منك العُلى	**فأنتَ لها اليومَ أُمٌّ وأبْ[1].**

ففي هذه الأبيات، والتي ختم بها الشاعر قصيدته نلاحظ أنه ختم قصيدته بـ:

** طلب المال بطريق مباشرة، أو غير مباشرة٠

** الدعاء للممدوح بدوام الرفعة٠

** افتخاره بشعره، والقصد من ذلك أن يُغلي له الممدوح العطاء٠

وفي قصيدة أخرى يختم قصيدته بقوله:

---

(١) الديوان، ص٧٠

أمنتنــي بالعطــاءِ الغمــرِ مــن عــدمٍ **وبالمســاعي إذا أثنيــتُ مــن كــذبِ**
وقـد شـفعتَ الغنـى لـي بـالعلى كرمـاً **فصرتُ ذا نسبٍ في المجدِ والنشبِ**
وعـاودَ العيـدُ فاسـلمْ مـا أتـى ومضـى **مُعَظَّـمَ القـدرِ مَحروسـاً مِـنَ النُّـوب**
أمـا الحجـيجُ فقـد أوضـحتَ نهجَهـمُ **مـا بـين ذي وطـنٍ دانٍ ومغتـرب**
ولا يُخيـبُ إلـهُ الخَلْـقِ سـعيَهُمُ **وقـد سمعتَ دعـاءَ القـومِ مـن كَثَـبِ**
سـيفُ الخلافـةِ دُمْ حِلـفَ المَضـاءِ كـذا **إن الخطـوب إذا لـم تَنْـبُ لـم تَنُـبِ**
وعِـشْ لدولـةِ حـقٍّ ظلْـتَ تَعضُـدُها **فإنهـا منـك قـد دارتْ علـى قُطُـب[1].**

فهو يطلب المال مقابل المديح، ويدعو لممدوحه بالسلامة في كل عيد يأتي ويمضي، وكذلك الحجيج يدعون له٠

وفي قصيدة أخرى نجد النهاية تتكرر مع إضافة شيء آخر، وهو افتخاره بشعره، ثم الدعاء للممدوح، ثم طلب المال:

يـا مَـنْ عرفـتُ بجـوده وجـه الغنـى **حقـاً وكنـتُ جهلتـه إنكـارا**
أمـا وقـد وسـعتَ لـي طـرق المنـى **وجعلـتَ للآمـالِ أن تختـارا**
وغمرتنـي بمواهـب موصـولة **لـم تبـق لـي عنـد الحـوادث ثـارا**
فلأُبقـينَّ مـن الثنـاءِ عليـك مـا **يتعقَّـبُ الآثـارَ والأخبـارا**
يـا راكـب الأخطـار عـن علـم بهـا **أدركـتَ أعلـي رتبـةٍ أخطـارا**
لا تطلـبن مـن العـزائم جهـدها **قـد سِرْتَ حتـى مـا وجـدتَ مسارا**
عُـدْ آهـلَ الأرجـاءِ ممنـوعَ الحمـى **جـمَّ المسـاعي نافعـاً ضـرارا**
واسـلمْ علـى الأيـامِ أزكـى صـائمٍ **صـوماً وأسـعدَ مفطـرٍ إفطـارا[2].**

فهي كغيرها من القصائد جاءت نهاية هذه القصيدة بالدعاء للممدوح بالحياة الآمنة على طول حياته وعلى طول ما جاء شهر رمضان ومضى، بل على طول السنوات٠

ومن ضمن هذه النهايات قوله:

---

(١) الديوان، ص٧٧
(٢) الديوان، ص٣٠٩

يـا مـن يـذل المـالُ عنـد سـؤاله ... ذلَّ السـؤالِ وغيـرُهُ المسـؤولُ

إنْ كـانَ هـذا الفضـلُ تاجـاً للعلـى ... فمـدائحي الترصـيعُ والتكليـلُ

إنـي بـرغم عـداي ممنـوع الحمـى ... مـا هـزَّ هـذا القيـلَ هـذا القيـلُ

ولـي المحامـدُ لـن يُطـاولَ ربُّهـا ... حتـى يطـولَ الفاضـلَ المفضـولُ

مـا كنـتُ أحسـنُ ذا المقـالَ وإنمـا ... علمتنـي بنـداك كيـف أقـولُ

ذللـتَ لـي صـعبَ القـوافي منعمـاً ... فـالقولُ جـزلٌ والعطـاءُ جزيـلُ

فاسـلمْ لـدينٍ قـد غـدوت تحوطـه ... فعليـهِ ظِـلٌّ مـن سُـطاكَ ظليـلُ

ورعيـه أغنيتهـا وحميتهـا ... فـدعاؤها بثنائِهـا موصـولُ

إنـا نصـول علـى الخطـوب بـأنعم ... منهـا بأيـدينا قنـيً ونُصُـول

لازلـت تحكـم فـي الأنـام مخـولاً ... مُلكـاً يـزول الـدهرُ قبـلَ يـزول[1].

فالشاعر – باعتباره شاعر مديح متكسب بشعره، وكذلك باعتبار ديوانه قصيدة طويلة في المديح – فهو يكرر نفس النهايات، وفي الأبيات السابقة يصور ممدوحه إنساناً كريماً يذل المال بين يديه، ويجعل من مدائحه الترصيع والتكليل لتاج الممدوح، ثم يختتم بالدعاء له٠

وحتى توضح الصورة أكثر أردنا التدليل ببعض القصائد لنؤكد بها على قولنا، فمن قصيدة يمدح بها أمير الجيوش أنوشتكين الدزبري يقول في نهايتها:

فمكَّنَـكَ الإسـلامُ عـزاً لأهلـه ... فمازالـت للإسـلام عيـداً معظمـا

ودُمْ للمنـى كنـزاً وللحـق عصـمة ... وللبغـي مجتاحـاً وللإفـك مرغمـا[2].

نهاية بالدعاء للممدوح، وبذلك يمكننا أن نقول: إنها نهاية تقليديه للشاعر ابن حيوس٠

---

(١) الديوان، ٤٤١

(٢) الديوان، ص٥٦٢

وأخيراً نسوق هذه القصيدة التي جاءت على شاكلة كل القصائد حيث نجد الشاعر في نهايتها – بعد أن يصول في القصيدة ويجول – نراه يعرج على نفسه فيفتخر بنفسه وبشعره، ثم يختم بالدعاء لممدوحه، فيقول:

فـي كـلِّ معدومـةِ الأشـباهِ لـو طرقَـتْ ... سمعَ ابـنِ جفنـةَ لـم يحفلْ بحَسّـانا

أعيـت زيـاداً فلـمْ يَحْـبُ الجـلاحَ بهـا ... ولـم يجِـدْهَا بـلالٌ عنـد غَيلانـا

لهـا إذا حَسَّـنَ الشِّـعْرَ الغنـاءُ غنـىً ... عن أن يصوغ لها الشادون ألحانا

مـا أنشـدَتْ قـطُّ إلا ظـلَّ مـن طـربٍ ... مـن لا تحركـه الصـهباءُ نشـوانا

بِكْـرٌ إذا ردَّتِ الخُطَّـابَ خائبـةً ... جاءتـك خاطبـةً يـا فخـرَ عـدنانا

فهُنِّئَـتْ بـكَ أعيـادُ الزمـانِ فقـدْ ... صـحا بظلِّـك دهـرٌ كـان سـكرانا

إنـي وجـدتُ لطـرفِ المجـدِ منـكَ عُلـى ... سـما لهـا ولطـرفِ المـدحِ مَيـدانا

فاسـلمْ لبـاغي عَـداً تبْتـزُّ مهجتَـهُ ... قسْراً وباغي نـدىً تُوليـهِ إحساناً[1].

وهناك بعض الأمور التي يرى الباحث أنها من خصوصيات الشاعر وبالتالي هي التي ساعدت على تكوين معجمه الشعري ومنها:

١- أن ابن حيوس تخلو قصائده من أي لهو أو عبث أو مجون، وذلك قد يكون راجعاً إلي نشأته، فقد نشأ في بيت إسلامي "فأهل أمه بيت علم وصلاح، فجده لأمه القاضي أبو العباس أحمد بن هارون بن موسى المعروف بابن الجندي الغساني قاض غوطة دمشق، وقد روي هو وأخوه أبو المكارم الحديث عن خالهم القاضي أبو نصر محمد بن أحمد الجندي الغساني إمام جامع دمشق المعروف بابن الجندي"[2].

---

(١) الديوان، ص٦٥٨، ابن جفنة: جبلة بن الأيهم آخر ملوك غسان بالشام، وكان حسان بن ثابت يفد عليه مادحاً في الجاهلية، زياد: النابغة الذبياني، الجلاح: النعمان بن المنذر بن الجلاح الكلبي، وغيلان: ذو الرمة الذي كان يمدح بلال بن أبي بُردة الأشعري.

** ولمن أراد الاستزادة، فليعد إلى الديوان، ص فلينظر إلي الديوان في صفحاته أرقام: (٥٠-٥٧-٧١-٧٧-٨٠-٨٧-٩٠-٩٦-٩٩-١٠٥-١٠٩-١٦٤-١٧١-١٧٨-١٨٩-١٩٦-٢٠٤-٢١٠-٢١٧-٢٢٢-٢٢٧-٢٣٣-٢٤٩-٢٥٦-٢٦٣-٢٩٦-٣٠٤-٣١٠-٣١٧-٣٣٢-٣٤٤-٣٥٦-٣٦٣-٣٧٦-٣٨٠-٣٨٥-٣٩٥-٤٠٢-٤٠٩-٤١٩-٤٤٢-٤٥٠-٤٦٩-٤٧٨-٤٨٦-٤٩٣-٥٠٨-٥٢٤-٥٣١-٥٤٣-٤٥٩-٥٥٦-٥٦٨-٥٨٠-٥٨٥-٦٢٦-٦٣١-٦٣٧-٦٥٣-٦٥٩-٦٧٠.

(٢) من المقدمة، ص٢٠.

لذلك يخلو ديوانه من قصائد في الهجاء إلاّ من قصيدتين اثنتين، بلغ عدد أبيات الأولى سبعة وعشرين بيتاً، ولم يخصصها كاملة للهجاء، بل فيها مدح لنصر بن صالح، وهجاء لبدر الجمالي، وهي تخلو من أي لفظة تحمل معني الهجاء الفاحش المقذع، والثانية مقطوعة من خمسة أبيات هجا بها رجلاً لم يقم له عندما رآه٠

وأكثر كلمة يراها سيئة أن ينعته "بالقرد" فهو يقول:

أبـــا زنـــــة لازال جـــدك هابطـــاً وحـــدك مفلـــول وســـعيك خيابـــا

وألحقــــك الله الكــــريم بعصـــبة فتحتَ إلـي ضـرب الرقـاب لهـم بابـا

فكـم لـك فـي بسـط الـردى مـن حبائـل تكـون إلـي مـا يكـره الله أسـبابا[١].

أو ينعته بالكلب، وإن صفات الكلب تعلو عن بعض هذه الصفات أحياناً فيقول:

حويـــت صـــفات الكلـــب إلاّ حفاظـــه ففـي الأمن هراراً وفـي الخوف هرابا[٢].

أو ينعته بأنه سيئ الطباع ومشؤوم الغرة، كقوله:

أبـــا طـــاهر أنـــت عيـــب الزمـــان وعيـــب لحمـــدان فـــي حفرتـــه

لـــئن مثـــل لطـــويس جـــري فإنـــك أشـــأم مـــن غرتـــه[٣].

" وطويس" يضرب به المثل في الشؤم.

ويبدو أن صفة الكلب استهوته، فنراه في مهجوٍ آخر أيضاً ينعته بالصفة المذمومة في الكلاب، وأن بعض صفات الكلب أفضل منه وأن مهجوه هذا نتن الرائحة وليس له أخلاق، فيقول فيه:

مقـــابح شـــاعت فـــي الـــبلاد بأســـرها أبنت بها فضل الكلاب على الناس

فأحســـن بـــي إذ لـــم يقـــم لـــي مـــؤخراً من النتن ما استنشقته عن جلاسي[٤].

تلك هي أخلاقه لم يستطع أن يتلفظ بأكثر من تلك الألفاظ حتى وهو يهجو، والمعروف أن في الهجاء تكال الشتائم والسب والفسق بدون مكيال، ولكن ذلك لا ينطبق

---

(١) الديوان، ص١١٩.

(٢) الديوان، ص١٢١.

(٣) الديوان، ص١٣٥.

(٤) الديوان، ص٣١١.

على ابن حيوس فشعره يثبت أنه ليس سباباً ولا شتاماً، وذلك أن دل على شيء إنما يدل على نبله وعفته وحسن خلقه وورعه.

٢- أيضاً يخلو معجم الشاعر التصويري من الغزل الفاضح الذي يهتك فيه الستر وتباح الحرمات بفاحش القول فجاء غزله وفيه كثير من الاعتدال.

وابن حيوس في شبابه وفي لهوه وصباه وبما فرضه عليه عصره من مجون وفسق شاع في العصر العباسي نراه يركن إليه قليلاً.

وللتدليل على ذلك ننظر إلى غزلياته من خلال قصائده، فعلي الرغم من كثرة عدد قصائده في ديوانه الكبير والتي بلغت "١٢٠" قصيدة، لم نجد له سوى قصيدتين في الغزل الخالص، وهو غزل متكلف ليس فيه صدق عاطفة، وكذلك ليس فيه ما ينبو عن الذوق. كقوله فيها:

وعلى المطايا من ذؤابة عامر — وجه يروقك سافراً ومنقبا[١].

فمن عفته أنه لا يذكرها متبرجة إنما قال، وجهها يعجبك إذا كشفت عنه وإن كانت منقبة، فالحشمة والطهارة باديان من خلال قوله هذا، ومن خلال قوله أيضاً:

وأمرتني ألاّ أمر بداركم — فمتي مررت بها مررت مجنبا[٢].

أي متستراً غير موضح المقصد وكأنك تمر عرضاً.

أما مقدماته الغزلية لبعض قصائده والتي بلغت "١٨" مقدمة لقصيدة، والتي ابتدأها بالبكاء على الأطلال، فقد شابها في بعض أبياته روح العصر ببعض عيوبه، إذ أن منها ما اشتمل على تفصيل بعض اللقاءات الغرامية، وربما فارق في بعضها وقاره، فيقول:

أيا أختِ ما بال ذا الأعصري — سلا حين بلغته ما طلب
عهدناه يرغب في الزاهدين — متى صار يزهد فيمن رغب
وكم ليلةٍ نام عني الرقيب — ونبهني القمر المرتقب
جمعتُ بها بين ماء السحاب — وماء الرضاب وماء العنب[٣].

---

(١) الديوان، ص٧٨.
(٢) الديوان، ص٧٩.
(٣) الديوان، ص٦٦.

ويقول في أخرى:

ومـــن لـــي بأيـــام مضـــت لا عزائمـــي **مفللـــة فيهـــا ولا اللـــوم رادعـــي**

ليـالي لا اللاحـي علـى الوجـد قـادعي **بما سر أعدائي ولا الشيب وازعي[١].**

وأيضاً قوله في أخرى:

وممنطـــق يغنـــي النـــديم بوجهـــه **عـن كأسـه المـلأى وعـن إبريقـه**

فعـــل المـــدام ولونهـــا ومـــذاقها **فـــي مقلتيـــه ووجنتيـــه وريقـــه[٢].**

وكذلك قوله في ثالثة:

وكـــم قطـــع الظـــلام بغيـــر وعـــد **غـــزال دأبـــه قطـــع الحبائـــل**

بـــــراح بــــات يمزجهـــــا بريـــــق **كفاهـا المـزج بالعـذب السلاسـل[٣].**

وأخيراً قوله:

وعيشـــــاً ســــرقناه بــــرغم رقيبنــــا **وقـد مـلّ مـن طـول السـهاد فهَّومـا**

بمعصـورة والـدهر مـا أصـفر عـوده **فيلـوى ومـا ألـوي بعـاد وجرهمـا**

فلســت تــرى إلا يــداً صــافحت يــداً **لإنجـاز وعـدٍ أو فمـاً لاثمـاً فمـا[٤].**

هذه كل الأبيات التي قد تكون فسرت بعض أيام شبابه ولهوه، ما عداها فقد خلا ديوانه تماماً من شبه هذه الأبيات، بل جاءت كل معانيها عفيفة خالصة لا يعدو وصف لرمش محبوبته أو خدها، أو وصف خيال محبوبته وزياراته المتكررة التي كثرت في ديوانه، وفي أكثر الحالات البكاء على ديار محبوبته وأطلالها ورسومها بطريقة تقليدية موروثة.

٣- وأيضاً مما رأى الباحث أنه يندرج تحت مسمي معجم الشاعر التصويري، وهي ميزة تخص كل شاعر، طريقة انتقال الشاعر من غرض إلي غرض، وابن حيوس طريقته

---

(١) الديوان، ص٣٢٦.
(٢) الديوان، ص٤٠٩.
(٣) الديوان، ص٤٧٣.
(٤) الديوان، ص٥٩٩.

سهلة عند الانتقال، ففي الانتقال مثلاً من غرض الغزل إلي غرض المدح في القصيدة يكاد المتلقي لا يشعر بانتقاله، كمثل قوله:

جمعت بها بين ماء السحاب ... وماء الرضاب وماء العنب
وقد جلل الأرض غيم القطار ... وجاء الثرى عارض منكسب
كجود المظفر سيف الإمام ... وعدته المصطفى المنتجب[1].

وأيضاً في الانتقال من المديح إلى التعزية، ففي قصيدة يرثي بها محمود بن نصر ويعزي والدته، قال:

عقلتني في ظله فعلات ... تمنع الانتجاع والاضطرابا
وعطايا لما تعالمها العا ... لم لم ينكروا لبحر عبابا
وكساني ملابساً ألبستني ... مذ توارى من الأسى جلبابا
يا ابنه الأكرمين قدرك في النا ... س عظيم وإن عظمت مصابا[2].

ومن أجمل انتقالاته سهولة هذا الانتقال في قوله:

فيا رغبتي في الحب عودي زهادة ... فما أنت أولي رغبةٍ رجعت زهداً
ذري الأمل المعتل تلقي صحيحه ... لدى ملك أفعاله تخلق المجدا[3].

فالمتلقي في الانتظار بعد قوله "ذري الأمل المعتل تلقي صحيحه لدى ..." الكلام لا يزال عن محبوبته وفجأه، بعد "لدى ..." يرمي بالمتلقي إلي داخل ممدوحه "لدي ملك" وهذا من جيد انتقالاته الذي يدل على مقدرة الشاعر .

وأخيراً وفي هذا الجانب نختم بأبيات تبين مقدرة الشاعر على الانتقال، وهي تشابه الصور السابقة، وهي أبيات من قصيدة مدح بها ابن حيوس (سابق بن محمود)، فبعد أن بدأها وذكر فيها الهوى وما يلاقيه أصحابه من فراق ولوعة ودموع، يقول:

لقد أنفقت في الصبوات عمري ... وكنت كبائع حقاً بباطل
إلي أن ثاب رأي ضل حيناً ... فعدت إلي الفروض من النوافل

(١) الديوان، ص٦٦.
(٢) الديوان، ص١١٧.
(٣) الديوان، ص١٤٦.

وزارت آل مـــــــرداس ركـــــــابي فـأغنتني البحـار عـن الجـداول[1].

٤- أثر الثقافة والأدب واللغة، والإلمام بالعلوم الدينية والتطبيقية، وما إليها، وهي إشارات تبين سعة معارفه وعلمه بهذه الجوانب كمثل قوله:

فمـــــزِّقهُمُ قـــتلاً ونفيـــاً فإنـــه نهى الدينُ أن يستصحب الفاجرَ البَرُّ
وأنشـــرتَ أمـــواتَ الأمـــاني مكـــذِّباً مقالَ أُناسٍ ليس بعد التَّوى نَشْرُ[2].

ودليل على أنه استفاد من قراءة القرآن، أخذه بعض الأساليب التي وردت في القرآن ، كقوله:

وأنجــزَ لـــي ربٌّ الســموات وعــده الـــ كـريم بـأن العسـر مـن بعـده يسـر[3].

وقوله، وهذا دليل على علمه ودرايته بالعلوم الدينية، قوله:

فـــوق المنـــابر نثرهـــا وبنظمهـــا يتعلـــل الســـارون والشـــراب
ومـــن الثنـــا عـــرض ومنـــه جـــواهر ومـــن الجـــواهر جامـــد ومـــذاب[4].

ومنه قوله:

وفـــي ضـــمن الصـــلاة لكـــم صـــلاة فـــلاح فـــي الإقامـــة والأذان[5].

ومن هذا الجانب أيضاً قوله:

قـد أعـوز المـاء الطهـور ومـا بقـي غيـر التـيمم لـو يطيـب صـعيد[6].

ومن دليل علمه بالقانون، قوله:

---

(١) الديوان، ص٤٧٤.
(٢) الديوان، ص٢٤٧.
(٣) الديوان، ص٢٤٨.
(٤) الديوان، ص٦٤.
(٥) الديوان، ص٦٤٢.
(٦) الديوان، ص١٥٨.

وإذا محـــق القـــوم أوضـــح حقـــه فوضـوحه بطـلان قـول المـدعي[1].

ومن دليل علمه بالهندسة، قوله:

ومواضـــع فيهـــا كعرضـــك وضـــح ثلجيـــة الألـــوان بـــل هـــي أنصـــع
ومـــن الرخـــام مقابـــل ومؤلـــف ومفـــوف ومضـــلع ومجـــزع [2].

ودليل علمه بالفرائض والقرآن، وهو يذكر نشأة سيدنا آدم عليه السلام، قوله:

خـــص الإلـــه محمـــداً مـــن بيـــنكم لازال محروســـــاً بـــــأكرم آل
ويـــراكم مـــن طينـــةٍ مســـكية لمـــا بـــرى ذا الخلـــق مـــن صلصـــال
وأبـــو الرســـول فجـــدكم أولـــى بـــه مـــن دون إخوتـــه بـــلا إشـــكال
أنـــى يكـــون شـــريكه فـــي عمـــه كشـــريكه فـــي عمـــه والخـــال
نســـب بنـــو العـــلات عنـــه بمعـــزل ويـــذاك تقضـــي ســـورة الأنفـــال[3].

ونترك هذا الجانب من علمه بأنواع العلوم المختلفة والتي تضمنها شعره لندخل في شعره أيضاً لنستشف أثر آخر ساعد على تكوين معجم الشاعر.

٥- وهو حاسة الشم التي كثرت الأبيات التي تضمنتها، كقوله:

يـــا ابـــن الـــذين إذا تضـــوع نشـــرهم كســـد العبيـــر بـــه وهـــان العـــود[4].

وقوله:

وطيـــب ثنـــاء طبـــق الأرض فاكتســـت مشـــارفها مـــن عرفـــه وهـــو عـــازب[5].

ومن حاسة الشم أيضاً قوله:

---

(١) الديوان، ص٣١٤.
(٢) الديوان، ص٣٥٤.
(٣) الديوان، ص٥٠٢.
(٤) الديوان، ص١٦٠.
(٥) الديوان، ص٢٨.

يـــا مـــن إذا نشـــر الأنـــام حديثـــه ... مـــلأ الـــدنا عرفـــاً يفـــوق العنبـــرا
إن فـــاح فـــي أقصـــى الـــبلاد فبعـــد أن ... أضـــحي الشـــآم بعرفـــه متعطـــرا
حتـــــى لخلنـــــا دوحـــــه وترابـــــه ... عـــوداً قماريـــاً ومســـكاً أذفـــرا[1].

ويبدو أن لحاسة الشم عنده وقعاً خاصاً لذلك يكثر من تكرارها، فيقول:

وفـــاح عرفـــك فيهـــا فاكتســـت أرجـــاً ... نســـيمها أبـــداً مـــن نشـــره عطـــر
فلـــيس يُـــدرَى أشـــابَ المســـكُ تُربتهـــا ... أم بـات يُوقـدُ فـي أرجائهـا القُطُرُ[2].

وكذلك تتكرر، في قوله:

وطبقـــت الآفـــاق أخبـــارك التـــي ... إذا نشـرت فـي بلـدة كسـد العطـر
فهـــل وليـــت ريـــح ابـــن داود حملهـــا ... فغـدوتها شـهر وروحتهـا شـهر[3].

ويقول أيضاً في هذا المعني:

خبـــر تضـــوعت الـــبلاد بنشـــره ... طيبـــاً فـــأغنى ســـائفاً أن يســـمعا
مـــا إن أتـــى فهـــم القريـــب عبـــارة ... حتـى لقـد فهـم البعيـد تضـوعا[4].

وغير هذا تجده في ثنايا ديوانه* يكثره ظاهرة.

٦- الانحياز المفرط إلي جانب الأتراك، تلك الخاصية التي كثر ترددها على لسان الشاعر ابن حيوس هي تهوين شأن العرب، وامتاهنهم، وفي المقابل نجده يتباهى بالأتراك رافعاً من قدرهم ومن نسلهم ومن شجاعتهم وقوتهم وبأسهم في الحروب، والسبب في ذلك هو أنه شاعر مادح متكسب بشعره، فهواه مع الممدوح، فعندما يمدح أنوشتكين الدزبري يمجد

---

(١) الديوان، ص٢٦٤.
(٢) الديوان، ص٢٥٠.
(٣) الديوان، ص٢٧٦.
(٤) الديوان، ص٣٣٣.
* أنظر الديوان، (١٠-١٥٠-٢٢٧-٢٣٨-٢٥٣-٢٦٠-٢٦٢-٢٨٥-٣٠٣-٣١٦-٣٥٠-٣٦٣-٣٥١)، وغير ذلك كثير.

الأتراك لأن أصله تركي، ويمجد الفاطميين وينوه بمذهبهم عندما يمدحهم، ويمدح أهل السنة ويذم الفاطميين عندما يمدح المرداسيين، وهكذا ٠٠

ولنتتبع ابن حيوس في ذلك بيتاً بيتاً، فتراه يمجد معركة من المعارك ويعتبرها فتحاً للإسلام ويعتبرها ذلاً للعرب، يقول:

فتحـــان يـــوم الأربعـــاء كلاهمـــا للكفـر عـن حـرم الهـدى إذهـاب
يومـــان للإســـلام عـــز لـــديهما ديـن الإلـه وذلـت الأعـراب[1].

وهو يمجد الأتراك ولا يبالي بالأصل والانتساب، إنما كل همه ماذا عملوا في المعركة يقول:

ومــا خفيـت علـى ذي فطنـة نسـبا إذا النـدى والـوغى قـالا لـك انتسب
بنيـــت للعجـــم المجـــد المـــبلغهم مجـداً بنـاه رسـول الله للعـرب[2].

هذه المبالغة في الافتخار بالأتراك حتى أنه يقارنه بمجد بناه رسول الله (ع) وأن ماضيها لا يهمه فيقول:

لتتـــرك التـــرك ذكـــر ســـالفها فحسب من ذي العلي لـه حَسَب[3].

بل هو يري أن العرب ترى أن الشجاعة والحزم متأصلاً في العرب وفي نسلهم وسلامتهم، وابن حيوس ينكر عليهم ذلك ويرى أنه مكتسب، فيقول:

تـــوهم الحـــزم مولـــوداً فصـــح لـــه منذ قارع الترك أن الحزم مكتسب[4].

وكلامه هذا موجه للعربي أياً كان، وهو يناشد من يبلغ أمير الأتراك ذلك فيقول:

مـــن مبلـــغ الأتـــراك أن أميـــرهم بفعالـــه تتجمـــل الأنســـاب[5].

(١) الديوان، ص٦١.
(٢) الديوان، ص٧٣.
(٣) الديوان، ص١٢٥.
(٤) الديوان، ص١٢٩.
(٥) الديوان، ص٦٣.

وفي إحدى أبياته يدعو لهم بعدم انقطاع جذورهم وأصلهم، فيقول:

مــا لعــرق الأتــراك لا أجتثــه الدهـــ ـــر ولا مــال دوحــه لانقصــاف[1].

ثم يتوجه بكلامه للعرب وللمسلمين جميعاً أن الأتراك خصهم الله بالقوة والنجابة، فيقول:

وليعلمـــــوا أن النجابـــــة خلـــــة خـــص الإلـــه بنيلهـــا الأتراكـــا[2].

ويؤكد على ذلك في مكان آخر فيقول:

والتـــرك بعـــض النـــاس إلا أنهـــم أقوى وأصلب في الكريهة مكسرا[3].

فابن حيوس وكما مر بنا لم يترك صفة تدل على القوة والشجاعة والصلابة إلاّ ألصقها بالأتراك.

ثم يعود ويبدل جلده، فيمدح العرب، وينسى كل ما قاله في الأتراك ببيت شعر واحد، فيقول:

فكـــل نـــوءٍ بمصـــرٍ جـــادني زمنـــاً فداءُ نوءٍ سقاني الري في حلبا[4].

وبعد رجوعه عن تلك المهانة التي أوقع فيها نفسه من أجل المال والثراء، نجده يفخر بالعرب وبنسبه، فتراه يقول:

لا ينكـــر الحســـاد مـــدحي معشـــراً طالـــت بهـــم هممـــي وزاد تقـــدمي

فلأثنـــيَنَّ مـــدى حيـــاتي موقنـــاً أنـــي متـــى أجحـــد جمـــيلاً أظلـــمِ

إن الوفـــاء طريـــق أســـلافي الألـــى عمـــروه مـــا بينـــي وبـــين الهيـــثم[5].

بل نراه يزجر الأتراك ويعيرهم "بيوم قار"، فيقول:

فـــي يـــوم قـــار رايـــة لـــك فهمـــت من قادة الأتراك من لم يفهم[6].

---

(١) الديوان، ص٣٧٩.
(٢) الديوان، ص٤١٦.
(٣) الديوان، ص٢٦٨.
(٤) الديوان، ص٢٣.
(٥) الديوان، ٥٧١
(٦) الديوان، ص٥٧٣.

وهو يذهب إلي أكثر من ذلك، فعندما رأت الأتراك سيوف العرب وهي تحصد رقابهم وجيوشهم راعها ذلك، فأصبحت لا تستطيع تسديد السهام التي شهروا بالرمي بها، فطاشت السهام كما طاشت رقابهم أمام السيوف.

فيقول:

قللـــتُمُ عـــدد العِـــدى بقواضـــبٍ ... كثـــرن أزوادَ النســـور الحـــوم

مـــن مرهفـــات لـــم تـــزل أيمـــانُكم ... أنصـــارَها فـــي كـــلِّ يـــومٍ أيـــوم

مـــا عاينتْهـــا التـــركُ تحْكـــمُ فـــي الطُّلَـــى ... حتـــى تولَّـــتْ طائشـــاتِ الأســـهم

مِـــن نابـــذٍ لســـلاحه فـــات الـــردى ... ســـبقاً ومـــن مســـتلئم مستســـلم[1].

ويذكر الأتراك بيوم آخر عندما هجم أميران تركيان على عشيرة عربية، فثنتهما تلك العشيرة وغلبتهم في شر معركة دارت رحاها بينهم، فيقول:

أذكـــرتَهم بُوقـــا ويكْتاشـــاً لـــدُنْ ... طرقـــا الـــبلاد وأهلهـــا بالصـــيلم

فثنتهمـــا دون المـــراد عشـــيرةٌ ... وفـــتِ الزرافـــةُ مـــنهم بعرمـــرم

يـــومٌ لعمـــرُكَ لـــم تـــزلْ أخبـــارُهُ ... مســـموعة مـــن مُنْجـــدٍ أو مـــتهم

عـــزَّتْ بـــه عـــربُ الـــبلاد كعزهـــا ... بالقادســـية يـــومَ مقتـــلِ رســـتمِ[2].

وأخيراً يفتخر بنسبته إلي هذه الأقوام ويفتخر بهم، فيقول:

مـــن معشـــر عمـــروا المعـــالي بعـــدما ... عمـــرت زمانـــاً دارســـات الأرســـم

وعلـــوا علـــى شـــوس الملـــوك بغـــيظهم ... غيظ الوهـاد علـى هضـاب يلملم [3].

أخيراً، هذا كان جانباً من جوانب خصوصية هذا الشاعر التي وضحت من خلال معجمه الشعري، والذي صور فيها حاله وتقلبه في هواه وميوله ومذهبه إلي أن استقر به على أصله، فافتخر بأصله العربي وشجاعتهم وقوة ضربهم بالسيف وشجاعتهم المتأصلة في نسلهم وذلك من خلال حبهم لدينهم ومن خلال قدوتهم برسول الله (ε).

---

(١) الديوان، ص٥٧٣.

(٢) الديوان، ص٥٧٤، (بوقا وكوكتاش: من أمراء الأتراك الذين استولوا على الموصل، فحاربهم قرواش بن المقلد العقيلي، وشردهم.

(٣) الديوان، ص٥٧٥ ، * يلملم: جبل على مرحلتين من مكة

٧- أثر المذهب الفاطمي الباطني في شعره، وهذا المذهب الشيعي نلحظه بكثرة في شعر ابن حيوس، كقوله:

فلـــولاك مـــا صـــارت الحادثـــات حـــديثاً وفُلَّـــتْ نُيُـــوبُ النُّـــوَبْ[١].

وكذلك قوله:

فـــالغيم إلاّ مـــن ســـمائك زبـــرج* والبـرق إلا مـن سـحابك خلـب[٢].

وقوله:

فـإن لـم تكـن أفعالـك المجـد نفسـه فلاشـك أن المجـد منهـا تركبـا[٣].

وقوله:

يـــا مصـــطفي الملـــك كـــل عارفـــة إليـــك تعـــزى ومنـــك تكتســـب[٤].

وقوله:

فـــلا يتظنـــوا أنهـــا مســـتجدة فإنـك مهـدي إليهـا مـن المهـد[٥].

وقوله:

فضـــائل لـــم تجتمـــع فـــي الـــورى فســـبحان جامعهـــا فـــي بشـــر
ولـــو خلفـــت قبـــل أن ينـــزل الـــ كتـــاب أتـــي ذكرهـــا فـــي الســـور[٦].

وقوله:

إن أميـــر الجيـــوش مـــن فـــرع المجـــ ـــد فأضـــحى عليـــه مطلعـــا
قضـــى بحكـــم الكتـــاب متبعـــاً وأظهـــر المعجـــزات مبتـــدعاً[٧].

---

(١) الديوان، ص٧٠.
* الزبرج: السحاب الرقيق، الخلب: المطمع.
(٢) الديوان، ص٨٦.
(٣) الديوان، ص١٠٦.
(٤) الديوان، ص١٢٧.
(٥) الديوان، ص١٩٤.
(٦) الديوان، ص٢٩٦.
(٧) الديوان، ص٣٦٥.

وقوله:

جـــرى لـــك فـــي اللـــوح ألاّ عزيـــز   يعـــز عليـــك وجـــف القلـــم[1].

وقوله:

تـــوخَّى التقـــى والعـــدلَ فِعلُـــك كلُّـــه   فلـم تقتـرفْ إثمـاً ولـم تجـنِ مَحْرمـا
فلـو أنـــه شـــخصٌ قضـــى النـــاسُ أنـــه   تكـوَّنَ مـن نـور الهـدى وتَجسَّـما
لقـــد حُـــزْتَ فضـــلَ الأنبيـــاءِ وهـــديَهم   فصـلى عليـك اللهُ مَلْكـاً وسَـلَّما[2].

وأخيراً قوله:

وقـــدْ جـــرى القلـــمُ الأعلـــى بنصـــرته   فقَبـلَ يُـدعى بـه مُستنتصـراً نُصِـرا
وخُـصَّ بالشـرفِ المحض الـذي ارتفعت   لـــه النـــواظر والنـــور الـــذي بهـــرا
نـــورِ النبـــيِّ الـــذي مـــازالَ مُنـــتقِلاً   فيمن دعا ظاهراً منهم ومستترا[3].

وأثر هذا المذهب في شعر ابن حيوس كثيراً* جداً٠

٨- وكما يكثر هذا المذهب في شعر ابن حيوس هناك الموروث الثقافي الذي بدوره كثر في شعر شاعرنا، وهو كل ما ورد في شعر الشاعر من:

أ- أحداث تاريخية سابقة كقوله:

ومـــا نجـــا تركمـــانٌ إذ نـــدبْتَ لـــه   من عامر عصباً أعززْ بها عُصَبا
ولـــو تمهَّـــل مُرْدِيـــه أتـــوك بـــه   إتيان جن سليمان بعرش سبا[4].

الشاهد فيه قوله: "إتيان جن سليمان بعرش سبا" فهذه الحادثة راقت الشاعر فأدخلها شعره ويريد بذلك ضرب الأمثال لممدوحه في سرعة إتيان جنوده بأحد أعداءه وهو "تركمان الغزي".

---

(١) الديوان، ص٥٤٨.
(٢) الديوان، ص٥٦٠.
(٣) الديوان، ص٢٨٥.
* أنظر (١٣-٧-٨٥-٨٦-١٠٦-١١٠-١٢٥-١٢٤-١٢٧-١٣٣-١٦٦-١٧٠-١٩٤-٢٠٩-٢١٧-٢٣٨-٢٥٤-٢٦٥-٢٦٨-٢٨٥-٢٨٩-٢٩٦-٣٢١-٣٦٥-٣٧٤-٣٨٣-٤٥٥-٥٤٨-٥٥١-٥٦٠-٥٦١-٥٦٢-٥٦٣-٥٨٤).
(٤) الديوان، ص٥٢.

أو مثل قوله:

وكـــــم لعـــــدائك مــــــن عثـــــرة تقـــــال ومــــــن زلـــــة تغتفـــــر
لـــــديك ولـــــم يعملـــــوا حيلـــــة نجـا الهرمـزان بهـا مـن عمـر[1].

وكذلك قوله:

مســـــاعٍ لقومــــــك مـــــا غــــادرت لمفتخـــر فـــي الــــورى مفتخـــر
تغـــــض ربيعــــــه منهـــــا العيـــــون ولـــولا الرســـول لغضـــت مضـــر[2].

ب- وكذلك كل ما ورد من أخبار لأشخاص من التاريخ، كقوله:

مقــــال تعجــــز البلغـــــاء عنـــــه كعجـز المـدح عمـا أنـت فاعـل
يطـــــول وتفقـــــد الســــقطات فيـــــه كفقـد السـراء فـي أقـوال وأصـل[3].

وقوله:

كــم أخ فـــي الزمـــان فـــاق أخـــاه بفعـــــال بــــــه يبـــين التنـــافي
مثلمــــا فــــات عبــــد شــــمس ثنـــاء حـــازة هاشـــم بـــن عبـــد منـــاف[4].

وكذلك قوله:

وألفيـــــت إخــــلاف المواعيــــد معـــوزاً لـــديك وأخــــلاق المكـــارم حفـــلا
وأنشـــرت فـــي قحطـــان أوســـاً وحاتمـــاً وأنشرت في قيس زياداً وجرولا[5].

ج- ومن الموروث الثقافي ذكر حيوانات كانت لها تاريخ أيضاً – كذكره فرسين كانا لغنى بن أعصر، وهما "الوجيه – ومذهب"، كقوله:

إلـي الريح تعزي حين تجري فـإن مشت رويـداً فجـداها الوجيـه ومـذهب[6].

---

(١) الديوان، ص٢٣٦.
(٢) الديوان، ص٢٣٨.
(٣) الديوان، ص٤٧٨.
(٤) الديوان، ص٣٨٧.
(٥) الديوان، ص٥٣٦.
(٦) الديوان، ص٣٩.

وقوله:

جنـــاب مـــا ولـــد الوجيـــه ولاحـــق   ركـاب مـا ولـد الجـديل وشـدقم [1].

وغير هذا وذاك، فإن الموروث الثقافي هو من صميم المعجم الشعري، وهو كل ما خلفه التاريخ من آثار ثقافية عربية أصيلة، يفتخر العربي بنسبته إليها، ويكاد ديوان ابن حيوس يغطى بكامله بهذا اللون التاريخي، حتى أننا لا نكاد نجد قصيدة أو صورة تخلو منه).

وهذه تقريباً هي كل الصفحات التي ورد فيها هذا الجزء من معجم الشاعر التصويري.

أما فيما يخص ثقافة الشاعر فديوانه ينبئ عن ثقافته الواسعة التي شملت كل جوانب الحياة وما ذكرنا في حديثنا عن إلمامه بالعلوم الدينية واللغة والتاريخ وإلمامه بالعلوم العقلية وكذلك ضمن حديثنا عن الأدب إلاّ جزء من سعة ثقافته بل هي من صميم ثقافته ولكننا هنا أردنا إضافة شيء أخر وهو من خصوصيات الشاعر ونقصد به ذلك الجانب الذي أسهم فيه بإثراء اللغة وذلك من خلال

٩- ورود أسماء رومية في شعره، ومن خلال ورود كلمات أو ألفاظ جديدة في شعره، كذلك بعض الألفاظ الخاصة بأهل الشام، وهذا دليل على سعة ثقافته.

وفي ذلك يقول أحد النقاد للتفريق بين الشاعر الجيد والشاعر غير الجيد: "الفرق بين الشاعر الكبير والشاعر التافه أنّ الأول يخلق عالمه اللغوي الخاص به بقوانينه التي تميزه، بينما يقبل الثاني العالم اللغوي العام الذي يعيش فيه كل من يتكلم اللغة"[2].

---

(١) الديوان، ص٥٥٤، جديل وشدقم: فحلان من الإبل كانا للنعمان بن المنذر.
وانظر للموروث الثقافي، الديوان، ص ٣١-٣٧-٣٩-٥٢-٥٥-٦٠-٦٧-٨٣-١٠٠-١٦٠-١٦٣-١٦٤-١٦٧-١٦٨-١٤-١٧٤-١٧٥-١٨١-١٨٦-١٨٧-١٩٠-١٩١-١٩٥-٢٠٦-٢١٢-٢٥١-٢١٦-٢٢٥-٢٣٠-١١٠-٢٣٦-٢٣٨-٢٤٥-٢٤٦-٢٥١-٢٥٣-٢٦١-٢٦٢-٢٦٥-٢٧١-٢٧٦-٢٧٧-٢٩٤-٢٩٩-٣٠٢-٣١٣-٣١٨-٣١٩-٣٢٥-٣٣١-٣٤٩-٣٥٤-٣٧٣-٣٨١-٣٨٥-٣٨٧-٣٨٨-٣٩٣-٤٠٤-٤٠٥-٤٢٥-٤٤١-٤٤٥-٤٦٢-٤٧٨-٤٨٢-٤٩١-٥٠٩-٥٢٢-٥٣٦-٥٤٤-٥٦٤-٥٦٥-٥٧٢-٥٧٧-٥٩٩-٦٠١-٦٤٤-٦٤٨-٦٥٦-٦٥٨

(٢) عبد الله التطاوي الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص ٢٩٠

وفي ذلك يقول ناقد آخر: "يتوقف إبداع الشاعر على درجة ثقافته وعلى قدرته على استيعاب عناصر التشكيل الثقافي، وعلى مقدرته الحافظة ووعيه المختزن للتراث"[١]

أ- ولنبدأ مع إدخال الشاعر بعض الألفاظ الفارسية والرومية في شعره، فقد ذكرت هذه الألفاظ أكثر من إحدى عشرة مرة هذا إذا استثنينا لفظتي الترك والروم بالإضافة إلي بعض أسماء بعض المواقع والأماكن، كقوله:

مـــا بـــال والـــيهم يعلـــل نفســـه　　حينـا ويخبـر صـبره عـن موقـه[٢].

فالشاعر أدخل ألفاظاً غير عربية كثيرة في شعره، وهنا نخص بالذكر ما كان من أسماء فارسية أو رومية (الفرس، والروم)، فيقول من ضمن بعض قصائده:

وأمـــــام قســـــطنطينة ووراءهـــــا　　خطـــب أعـــين جليلـــه بدقيقـــه
وأفـــي مليـــك الـــروم منـــه مـــانع　　عـن نصـر دوقسـه وعـن بطريقـه[٣].

ومن ضمن قصيدة أخرى يقول:

أتظـــن أرمـــانوس ينســـي يومـــه الـــ　　مشـهود مـع مـن شـردته ظباكـا[٤].

وفي هذا الملك مرة ثانية يقول أيضاً:

لـــم يـــزج أرمـــانوس نحـــوك رســـله　　حتـى تخـوف أن يكـون الفيصـلا[٥].

وأخرى ثالثة يقول:

وعقـــوق أرمـــانوس حـــين أبيـــت نصـــ　　ـــرته أباحـــك ود ميخـــائيلا[٦].

وضمن قصيدة أخرى، يذكر أسم قائد الروم، فيقول:

ومبطـــرق البطريـــق يـــأبى مثلـــه　　إن أنـت لـم تعـط الرسـول ذمامـا[٧].

---

(١) أبو زيد فنيات التصوير، ص٢٦٨.
(٢) الديوان، ص٤١١.
(٣) الديوان، ص٤١٢.
(٤) الديوان، ص٤١٧.
(٥) الديوان، ص٥٢٠.
(٦) الديوان، ص٤٢٢.
(٧) الديوان، ص٥٨٨.

وفيها أيضاً يقول:

وأبـو الفـوارس شـلها بمخاضـه* الــ برجـي شـل الفيلـق الأنعامـا[1].

وثالثة يقول فيه أيضاً:

وليلـزم الحصـن الدمسـتق محجمـا عـن حربهـا فسيحمد الإحجامـا[2].

وفي هذا الحاكم أيضاً يقول أبن حيوس:

وقـالوا بغـى القَطَبـان* اللقـاء وأوعـد بـالحرب فيمـا زعـم[3].

وفي هذا الإطار أيضاً يقول:

ولـدار قسـطنطين أكشـف عـورة ممـن ذركـت أجـل وأكسـف بـالا[4].

وأخيراً يقول:

كـذبت بالعـدل إذا أصـبحت باسـطه من قال كسري انوشروان قد فقدا[5].

وهذا بالطبع ليست كل الأسماء من الروم والفرس والمواقع** إنما هذا من سبيل التدليل فقط وليست كل الأدلة على سعة ثقافته إنما نتوسع قليلاً لنري إدخال ابن حيوس

ب- بعض الألفاظ الشامية، أي التي يكثر دورانها على ألسنة أهل الشام في شعره كقوله:

أمطيتنـي ظهـر السـماك برتبـه سقيت عداي بها سماماً منقعا[6].

وأيضاً قوله:

---

* مخاضه البرجي: نسبة إلي حاكم إنطاكية من الروم.
(١) الديوان، ص٥٨٨.
(٢) الديوان، ص٥٨٩.
* عامل انطاكية الرومي.
(٣) الديوان، ص٥٤٦.
(٤) الديوان، ص٤٤٨.
(٥) الديوان، ص٢٠١.
** انظر، ص٤١٨، ص٤٢٨-٢٦٩.
(٦) الديوان، ص٣٥٤.

رأيـــت حســـامك الحاكيـــك قطعـــا إذا ســـفك الـــدم الممنـــوع طـــلا[1]

وقوله:

ومفـــــردكم لـــــلا سَـــببٍ بشـــــكر تعالمـــــه المعـــادي والمـــوالي[2].

وغير ذلك كثير ما استعمل: أمطاكه ، امتطكه، ولاكما، كيما، أخذكها، للأسبب وصفحاتهم بالترتيب : ٤٢٥-٤٤٢-٥٢٦-٥٥٤-٩٤-٥-٤٦٥.

وأيضاً له كلمات "دمشقية" في شعره منها:

فـــلا يلزمنـــي شـــكرها حمـــل تقلـــةٍ فمـن لـي بشـعر حامـل منـه مـا خفـا

لعمـــري لقـــد خولـــت م ادونـــه الغنـــي وفي عشر معشار الذي نلت ما كفي[3].

فلفظتي "حمل تقلة" و "ماكفيّ" هما لفظين دمشقيتين.

وكذلك قوله:

فخبـــــاك الـــــذي بـــــراك بالطـــــا ف تـــوالي مـــن أنفـــس الألطـــاف

وعـــــوافٍ تتـــــري ولا رؤيـــــت منـــــك ربـــوع العليـــا وهـــذا عـــواف[4].

فكلمة "عواف" لفظة دمشقية.

وأيضاً قوله:

صـــبحت ليـــالي الـــدهر حتـــى مللننـــي وثقلـــت حتـــى أن لـــي أن أخففـــا[5].

فكلمة "ثقلت" لفظة دمشقية.

ج- وقد يُضَمِن ابن حيوس ابياته بقول سديد أو قول مأثور، كقوله:

---

(١) الديوان، ص٥٢٧.
(٢) الديوان، ص٤٦٥.
(٣) الديوان، ص٣٧٦.
(٤) الديوان، ص٣٨١.
(٥) الديوان، ص٣٩٢.

ولمـــا خشـــيت عليهـــا الخـــلاف   ومـــا اختلـــف العـــز إلاّ انتقـــل[1].

وقوله:

جـــري لـــك فـــي اللـــوح ألاّ عزيـــز   يعـــز عليـــك وجـــف القلـــم[2].

د- وابن حيوس كثيراً ما كان يجدد في الألفاظ اللغة التي يستخدمها، وهذه وكما أسلفنا سابقاً، من مميزات الشاعر الجيد الذي يخلق اللغة* ويبدع فيها غير مكتفياً باللغة المتداولة إنما يحاول إدخال ألفاظ أخرى عليها كاستعماله للفظة "ابجح" وهو يريد الافتخار أو التفاخر بها وذلك في قوله:

وبجـــح بأنـــك ذو الأحاديـــث التـــي   ظـــل الزمـــان بنثرهـــا متعطـــرا[3].

وقوله:

فـــابجح فإنـــك أوحـــد الـــزمن الـــذي   لـم يفتـرق فـي أهلـه مـا تجمـع[4].

وأيضاً قوله:

أرى ضـــحوة الإثنـــين يـــوم تقطعـــت   قـوى عِـزة مـا خلتهـا أن تقطعـا[5].

فقوله "أرى ضحوة" ربما كان يقصد "ضحى الإثنين.

وقد وردت ألفاظ أخرى مشابهة لهذه الألفاظ في ديوانه كثيراً انظر: (١٠٣ - ١٧١- ٣٣ - ١٦٦ - ٢٠٤ - ٣١١ - ٥٣٩ - ٣٤٦ - ٤٣٩ - ٤٨٢ - ٦٢٥- ٤٥٢- ١٠٣).

---

(١) الديوان، ص٤٩١.
(٢) الديوان، ص٥٤٨.
* انظر الصفحة ٣٨٤ هامش، رقم (٣).
(٣) الديوان، ص٢٦٣.
(٤) الديوان، ص٣٢٥.
(٥) الديوان، ص٣٥٨.

الخاتمة

أما وقد وصلنا إلى خاتمة البحث، فالحمد لله وكفى، وسلام على عباده الذين اصطفى.

وبعد ..

(أ)

ابن حَيُّوس هو "وابن حيوس بحاء مهملة وياء تحتية مشددة مضمومة وواو ساكنة بعدها سين مهملة: أبو الفتيان محمد بن سلطان بن محمد بن حيوس بن محمد بن المرتضى بن محمد بن الهيثم بن عدي بن عثمان الغنوي الدمشقي، الملقب بالأمير مصطفى الدولة، الشاعر المشهور"[١]

ولد شاعرنا أبو الفتيان محمد بن سلطان المشهور بابن حيوس في بدمشق عام ٣٩٤هـ (ثلاثمائة وأربعة وتسعين من الهجرة) وحفظ مثل لداته القرآن وأخذ يختلف إلى العلماء وفي مقدمتهم خاله ابن الجندي الغساني"[٢]

وبعد أن شبَّ الشاعر عن الطوق انعقدت صلة قوية بينه، وبين القائد أمير الجيوش أنوشتكين الدزبري استمرت حتى وفاة الدزبري سنة أربعمائة وثلاث وثلاثين من الهجرة، فكان ابن حيوس منقطعاً لمديحه يهديه روائعه من الشعر، والدزبري يعطيه أموالاً جزيلة. يقول ابن حيوس:

حمد الورى لي ذا الثناء ومذهب   فيه كنت الحامد المحمودا

جوزيت عن شكري بشكر مثله   فعددت ما تسدى إليّ مزيدا [٣]

وقد رسم ابن حيوس طريقاً لنفسه في الشعر لا عودة منها، ألا وهي طريق المديح، فمنذ ارتباطه بالدزبري مادحاً، وهو لم يغير طريقه، فيتبدل الولاة على دمشق وهو شاعرهم،

---

(١) عبد الرحيم العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، ص ٢٢٧

(٢) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، د.ت، ص ١٩٢

(٣) الديوان، ص ١٦٥

ومادحٌ لمن يتولى حكمها، حتى أصبح شاعر الفاطميين، والناطق بلسانهم، والمعبر عن آرائهم وعقائدهم.

ثم ينتقل إلى حلب بعد أن ساءت أحوال دمشق، ويمدح المرداسيين، وكان قد أكثر من هجائهم لأنهم كانوا من السُّنة أعداء الفاطميين الروافض.

ويظهر من خلال شعره أنه كان مثقفاً ثقافة عربية عريضة، فيذكر في شعره طرائف من التاريخ والأنساب، ويذكر الشعراء والخطباء، ويقتبس الآيات والأمثال، ويتحدث عن النجوم والمنطق والديانات والمذاهب.

والمستفاد من شعره أنه كان جيد الصحة، قوي البنية؛ فلقد كان – وهو في الثمانين من عمره – يصحب المرداسيين ويركب معهم، ويشير بنفسه إلى هذا فيقول:

وما أضعفت عشرُ الثمانينَ مُنَّتي كما تُضعِفُ الضِّرغامَ وهو غضنفرُ (١)

وتوفي الشاعر في شعبان سنة ٤٧٣هـ (أربعمائة وثلاث وسبعين من الهجرة)، وكان وقتها في حلب، ولم يعقب ولداً.

أما عن أخلاقه، فلم يذكر المؤرخون عنها شيئاً، ولكن – من خلال شعره – نفهم أنه كان مهذباً، فلم يرد في شعره أية ألفاظ تدل على التبذل، يقول خليل مردم: "كان يغلب عليه الجد والتصاون، فليس في سيرته أو شعره لهو، أو عبث، أو مجون، ولم يكن مختالاً فخوراً، ولا سباباً طعاناً"(٢)

وقد كان ابن حيوس شاعراً مادحاً متكسباً بشعره، وإنه ليسير مع الرائجة، والذي قوى هذا الرأي – على الرغم من إنكار الشاعر له – عدة أمور، ومنها:

- التحول السريع في عقيدته، فبعد أن كان أحد دعاة الفاطميين الشيعة ومادحيهم لأكثر من ستين سنة، فإنه يتحول لمدح أعدائهم الذين طالما أصلاهم بشعره تعريضاً وهجواً.

---

(١) الديوان، ١٧٤، وانظر كذلك ص ١٩٧/ ٦٣٢

(٢) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٢٣

- أن ابن حيوس – على كثرة من مدحهم – لم يقل إلا قصيدة واحدة في الرثاء، ولم تكن نابعة منه، بل اقترحها محمود بن نصر عليه ليقرعه، وحدد له وزنها وقافيتها، ولو كان وفياً صادق الإحساس لرثى وتحسر على من أنعموا عليه.[١]

- وليس أدلَّ على ذلك من أن بني مرداس الذين نسوا هجاءه لهم وتعريضه بهم، بل أكرموه غاية الإكرام لدرجة أنه بنى داراً فخمة في حلب صارت حديث الناس، فكتب عليها:

دارٌ بنيناهـــا وعشـــنا بهـــا	**فـــي نعمـــة مـــن آل مـــرداس**
قـــلْ لبنـــي الـــدنيا ألا هكـــذا	**فليصـــنعِ النـــاسُ مـــع النـــاسِ** [٢]

فهو معترف بفضل المرداسيين عليه، وخط بنفسه ذلك على باب بيته، ولكن بمجرد أن أزال مسلم بن قريش العقيلي دولتهم، فإنه قام بمدحه بقصيدة هي من خير شعره، إن لم تكن خيره.

- والغريب أنه كان يقدح في العرب مرضاة لممدوحه إذا لم يكن عربياً، ومثال ذلك أنه كان – من خلال مديحه للدزبري، وهو مولى تركي – كان يمدح الأتراك، ويذم العرب، ولنسمعه يقول:

عَنَـتْ حُمـاةُ بُيـوتِ الشَّـعرِ راغمـةً	**مُـذْ طُنِّبَـتْ لـكَ فـي أوطانهـا الخِـيَمُ**
وكـم لهـم موقـفٌ جـالَ الحِمـامُ بـه	**لو كان غيرُكَ فيه الخصمَ ما خُصِموا**
ذرْهُـمْ ونصـرةَ مَـن لاذوا بعَقْوتِـهِ	**فقـد وَهَـتْ عَـرَبٌ بـالرومِ تعتصـمُ** [٣]

ارتبط أبو الفتيان ابن حيوس بالفاطميين الروافض، فشاع أنه شاعرهم يمدحهم ويذمُّ خصومهم من أهل السنة، بل ادعى البعض أنه شيعي في عقيدته يؤمن بما يؤمن به الفاطميين من الغلو في آل البيت الكرام، مع تنزيه أئمتهم، ورفعهم فوق مراتب الأنبياء في بعض الأحيان"[١]

---

(١) راجع الديوان، ص ٣٥٦
(٢) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، ص ١٩٤
(٣) الديوان، ص ٦٢٨
(١) لمراجعة عقائدهم، شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثامنة، د.ت، ص ٣٨٥

والحقيقة أنَّ ابن حيوس كان سُنياً، ولم يكن شيعياً على مذهب الفاطميين، وهذا ما رأيناه من خلال شعره أنه كان يمدح الفاطميين ويعرِّضُ بخصومهم رياء لهم حتى يجزلوا له العطاء، لكنه لم يكن شيعياً.

ويرى خليل مردم أنه كان يسير – في بناء القصيدة – على "منهج أبي تمام الطائي، ويترسم خطاه، فكان يذهب مذهبه في الصنعة اللفظية، وفي الغوص وراء المعاني، وبقي معجباً به إلى آخر حياته يلذ له أن يحاكيه في أوزانه، وما يسهل عليه من أغراضه"[٢]

ويعتبر ابن حيوس من أطول الشعراء نفساً فقصائده بينة الطول يتراوح عدد أبياتها بين السبعين، وبين المائة، وقد تزيد، والمقطوعات في شعره قليلة جداً.

وأما أغراض شعره، فإن ابن حيوس لم يتقلب في فنون الشعر، فقد غلب المديح على شعره حتى أننا نستطيع القول – مطمئنين –: إن ديوانه الضخم عبارة عن قصيدة مديح طويلة.

ويجمل خليل مردم رأيه في شعر ابن حيوس بقوله: "وهو على استواء شعره له الحسن والأحسن"[٣]

ويبين منزلته في الشعر بقوله: "فقد اتُفق على أنه من المحسنين المجيدين، وقد انتهت إليه زعامة الشعر في الشام بعد وفاة أبي العلاء المعري، فلم يكن من الشعراء من يتقدم عليه قال ابن ماكولا في كتابه الإكمال: "الأمير أبو الفتيان محمد، شاعر مجيد، لم أدرك بالشام أشعر منه"، على أن الذين سبقوه من شعراء الشام كأبي تمام الطائي والبحتري وأبي العلاء المعري كانت لهم زعامة الشعر بعامة، أما ابن حيوس فقد آلت إليه زعامة الشعر ولكن في الشام بخاصة"[١]

---

(٢) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٢٩، ٣٠
(٣) مقدمة الديوان، ص ٤١
(١) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٤١
(٢) ابن حيوس، ديوان ابن حيوس، تحقيق خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م
(٣) أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر عند العباسيين، رسالة دكتوراة مخطوطة، كلية الآداب - جامعة الزقازيق، ١٩٨٤م، ص ٤٠٠

وقد قام خليل مردم – بتكليف من المجمع العلمي العربي بدمشق – بتحقيق ديوانه عن النسخة التي دونها ابن البرين المعري نزيل مصر، فقام بتحقيق وضبط الديوان، وصدر في بيروت، وهي النسخة التي سيعتمد عليها الباحث إن شاء الله"[٢]

(ب)

يكاد يكون هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة، ولعل هذه الصعوبة كامنة في كثير من المصطلحات الأدبية.

والمأخوذ من معاني الصورة في معاجم اللغة، أنها تعني الشكل، والنوع، والصفة، والحقيقة.

وقد جاءت مادة (صور) في القرآن الكريم ست مرات والمأخوذ من الآيات الكريمة، ومن كلام أئمة التفسير أن الصورة تعني الخلق، والإيجاد، التشكيل، والتركيب، وإلى هذا أشار أحد الباحثين بقوله: "لفظة (الصورة) تشير إلى فعل التصوير، وإلى فعل التركيب، وهما لا يقوم أحدهما دون الآخر بحيث يمكن القول: إن التصوير تركيب، وإن التركيب ذو عناصر ينحلُّ إليها، وأن هذه العناصر ذات علاقة فاعلة ومتفاعلة تثمر في النهاية نشاطاً تصويرياً ما .. فمدلول الصورة هو نشاط عناصر التركيب.."[٣]

وقد استعرض الباحث مدلول "الصورة عند بعض الأعلام القدامى أمثال: الجاحظ، وقدامة، وعبد القاهر، وحازم، كما استعرض جهود الباحثين المحدثين أمثال: مصطفى ناصف، ومحمد حسن عبد الله، وعلي صبح، وغيرهم، كما أوضح الباحث أهم مفاهيم الصورة ووظائفها.

(ج) ١

وفي المبحث الأول، درس الباحث موقع الأنواع البلاغية في الصورة الشعرية عند ابن حيوس، وذلك لأن والخيال لازم للأدب عموماً، وللشعر بخاصة "فبدونه تصبح الحياة

علقماً مر المذاق لا تطاق لسبب بسيط، هو أنها تفقد روحها، تفقد ما يحرك فينا حبها، إذ تصبح أكداساً وأكواماً من الأحداث الزائلة التي لا تخلب لباً، ولا تستهوي بصراً ولا سمعاً"[١]

واللغة العربية لغة المجاز، وهي غنية ببلاغتها التي تناسب كل العصور، وتزيد الصورة الفنية تأثيراً وعمقاً وإيحاءً، يقول العقاد: "إن اللغة العربية لغة المجاز، والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارات في جوهرها الأصيل"[٢]

والتشبيه أسلوب من الأساليب البيانية، وهو ميدان واسع تتبارى فيه قرائح الشعراء والبلغاء، ولعله – هو والاستعارة – من أكثر أساليب البيان دلالة على عقل الأديب وقدرته على الخلق والإبداع.

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور التشبيهية عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:

أ – أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع التشبيه	عدده	نسبته
التشبيه المفرد	١٦٣	٤٠.٨%
التشبيه التمثيلي	٩٦	٢٤%
التشبيه الضمني	٧٢	١٨%
التشبيه البليغ	٦٨	١٧.٢%
المجموع	٣٩٩	١٠٠%

ومن قراءة هذا الجدول وصل الباحث إلى:

(١) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة د.ت، ص ١٧٢، ١٧٣
(٢) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص ٤٦

أولاً: الصورة التشبيهية قليلة بصفة عامة عند ابن حيوس، فعلى الرغم من ضخامة ديوانه المكون من جزأين يقعان في ستمائة وسبعين صفحة، لم يعثر الباحث – بعد جهد – إلا على ثلاثمائة وتسعة وتسعين تشبيهاً، وهو عدد قليل بالنسبة لضخامة ديوان ابن حيوس وطول قصائده.

ثانياً: غلب على صوره التشبيهية صورة "التشبيه المفرد" وهو التشبيه باستخدام الأداة، وغالباً يُذكر فيه وجه الشبه، ولذا اعتبره البلاغيون أقل أنواع التشبيه بلاغة لأنه أكثرها وضوحاً، ويبدو أن الشاعر لم يكن يريد كد ذهنه فلجأ لهذه الصورة البسيطة من صور التشبيه، أو لأنه كان شاعراً مطبوعاً فلم يتمهل في رسم صوره.

ثالثاً: سبق التشبيه الضمني التشبيه التمثيلي على الرغم من أنه أصعب في صياغته ويحتاج إلى مهارة واقتدار في بنيته، ولعل السبب – عندي – هو رغبة ابن حيوس المحمومة في صوغ الحكمة، والتي كانت من مظاهر اقتدار الشعراء وقتها.

رابعاً: جاء بعد ذلك التشبيه التمثيلي، وهو أيضاً يحتاج إلى جهد في بنائه فنياً، ثم تلاه – أخيراً – التشبيه البليغ، وهو وإن عدَّه البلاغيون صورة من صور التشبيه المفرد، إلا أنه أعلى منها بلاغة لأنه قائم على حذف الأداة ووجه الشبه.

ب – جاءت الصورة التشبيهية في شعر ابن حيوس – في أغلبها – مفردة، بمعنى أنه يستوفي صورته في بيت واحد، وقليلة في شعره هي الصور الممتدة والتي تنثال فيها الصور وتتتابع.

ج – يُغرم ابن حيوس بأبيات الحكمة ولعلها السبب في قطع صوره التشبيهية وعدم استمرارها وإطالتها.

د – يذكر ابن حيوس في صوره التشبيهية ما يزيد الصورة جلاءً ووضوحاً، فبعد أن يعرض الصورة التشبيهية يتبعها بشرح لأحد ركنيها: المشبه، أو المشبه به مما يعمق أثرها في نفس المتلقي.

هـ – تتشابه وتتكرر الصور التشبيهية عند ابن حيوس – وسنعرض لذلك عند الحديث عن المعجم الشعري له – ولعل السبب – في رأي الباحث – أنه لم يتقلب في فنون الشعر وأغراضه، وإنما غلبت عليه قصيدة المديح، فمن أجل ذلك نجد تكراراً في صوره التشبيهية.

(ج) ٢

وتعتبر الاستعارة أداة من أدوات التشكيل الجمالي للصورة الشعرية، وهي وسيلة للتعبير عن الأفكار الصعبة والمعقدة عن طريق الإيحاء والتحليل، وليس المباشرة والتصريح، ولذا قال ريتشاردز: "إن الاستعارة هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر بين أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل،وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع"[١]

والاستعارة "مدخل أصيل إلى نسيج الصورة الشعرية، وهي من الخطوط الأساسية التي تبرزها، وهي جزء أساس من العملية الشعرية"[١]

والاستعارة "مدخل أصيل إلى نسيج الصورة الشعرية، وهي من الخطوط الأساسية التي تبرزها، وهي جزء أساس من العملية الشعرية"[٢]

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور الاستعارية عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:

أ – بلغت صور ابن حيوس الاستعارية ثمانمائة وتسع وأربعين صورة، وتوزعت بين أنواع الاستعارة كما يوضحها الجدول التالي:

---

(١) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٣١٠

(١) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢١٢

(٢) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢١٢

نوع الاستعارة	عددها	نسبتها
الاستعارة المكنية	٧٦٣	٩٠ %
الاستعارةالتصريحية	١٠	١ %
الاستعارة التمثيلية	٧٦	٩ %
المجموع	٨٤٩	١٠٠ %

والمأخوذ من هذا الجدول:

أولاً: الصور الاستعارية أكثر شيوعاً من الصور التشبيهية عند ابن حيوس.

ثانياً: ليست هناك نسبة للمقارنة بين أنواع الاستعارة؛ فلقد غلبت الاستعارة المكنية على غيرها من صور الاستعارة، فبلغت سبعمائة وثلاثاً وستين صورة بنسبة بلغت ٩٠% تقريباً من جملة صوره الاستعارية، ثم كانت الاستعارة التمثيلية، ثم تأخرت الاستعارة التصريحية إلى المرتبة الثالثة والأخيرة.

ب – ابن حيوس ليس الشاعر المصور، أو ليس صاحب صور كلية كبرى – في أغلب قصائده، بل هو يقتصر على اللمحة التصويرية السريعة، ثم ينتقل لمعنى جديد، ثم نظل نقرأ أبيات القصيدة دون أن نعثر على خيال، ثم تأتي الصورة أخيراً في شكل مفرد.

وليس أدل على ذلك من استعراض إحدى قصائد الديوان، وقصائده – كما أشرنا – قصائد طويلة، وهي قصيدته التي أنشأها في مدح تاج الملوك (محمود بن صالح).[١]

وباستقراء هذه القصيدة المادحة نجدها قد بلغت ستة وتسعين بيتاً من الشعر، يقول الشاعر في مطلعها:

هل للأماني عن جنابك مدفعُ؟ أم هل لها من دون بابك مَشرعُ؟

---

(١) الديوان، ص ٣١٧
(٢) الديوان، ص ١٠٧
(٣) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص٨٢
(٤) الديوان، ص ١٨٥

ففي هذه القصيدة الطويلة ثماني صور استعارية فحسب، وليس من شأن الباحث أن يطالب الشاعر أن يكون مكثراً أم مقلاً، لكن كان قصد الباحث أن يبرهن على أن تصويره الاستعاري كان مفرداً ومبعثراً في أبيات القصيدة ولم يلجأ ابن حيوس – في أغلب صوره – إلى بناء الصور الممتدة والكلية٠

ج – أغلب صور ابن حيوس الاستعارية يكون سر جمالها التشخيص أكثر من التجسيم، وذلك من مثل قوله:

أطاعتهم الأيامُ في نيل ما بغوا ... ولو غالبتهم أحرزوه تغلبا

لئن كان هذا الدهرُ مالك أهله ... فإنهم ملاكه شاء أو أبا [٢]

د – انعدم في شعره – أو كاد – لون من الاستعارة يسميه بعض النقاد "(الاستعارة بالصفة)، وتكون بالصفة الملونة أو بالنعوت الكثيرة غير الملونة"[٣]

هـ – كان من أهم وظائف الصورة الاستعارية عند ابن حيوس – إضافة إلى التشخيص والتجسيم – تحسين المعنى والمبالغة فيه، وهذا واضح من مثل قوله:

ولو أنَّ النعامَ بك استجارت ... لخافت من عواديها الأسود [٤]

(ج)٣

والكناية من فنون التصوير البياني وأساليب التعبير الفني عن المعاني، وهي في اللغة: أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وفي الاصطلاح: لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى٠

ويبين أحد النقاد طبيعة الكناية بقوله: "الكناية صورة قائمة على الحيوية التصورية فهناك أولاً المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غوراً فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف"[١]

(١) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٤١

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور الكنائية عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:

أ – أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع الكناية	عددها	نسبتها
صفة	٧١	٥٥.٥ %
موصوف	٥٤	٤٢ %
نسبة	٣	٢.٥ %
المجموع	١٢٨	١٠٠ %

والمأخوذ من هذا الجدول ما يلي:

أولاً: قلة الصور المعتمدة على الكناية عند ابن حيوس؛ فعلى الرغم من ضخامة ديوانه إلا أن عدد الصور المعتمدة على الكناية بلغ مائة وثمانٍ وعشرين صورة.

ثانياً: غلب على صوره الكناية عن صفة، فبلغت نسبتها تقريباً ٥٥.٥ %، ثم تلتها الكناية عن موصوف بنسبة تقريبية بلغت ٤٢ %، وأخيراً الكناية عن نسبة والتي بلغت نسبتها ٢.٥% من إجمالي صوره الكنائية.

ثالثاً: يعلل الباحث قلة صور الكناية عن نسبة في شعره بأن الشاعر لم يكن يتأنى في رسم صوره، وإنما طبعه يغلبه، والكناية عن نسبة – كما أوضحنا – هي أكثر أنواع الكناية مفارقة، ولذا تحتاج إلى جهد في بنائها.

ب – لجأ الشاعر إلى التعرض، وهو أكثر مفارقة من الكناية، إن كان ينبثق عنها، إلا أنه لم يكن مميزاً في صوره التعريضية؛ لأنه كان ذا نفس سمحة، ولم يكن هَّجاءً، ولا فاحشاً من ناحية، ومن ناحية أخرى لم يكن من أصحاب المواقف الحادة التي تتطلبها الصورة التعريضية، بل كان – كما يظهر في شعره – سمحاً لين الجانب.

ج – تتكرر صور الكناية عنده، وبخاصة الصور التي يمدح فيها الأمراء والقادة بأنهم أكثروا القتل، فتركوا أعداءهم، وقد كثر فيهم الأيتام والأرامل، ويرجع هذا – عند

الباحث – إلى أن ابن حيوس لم يتقلب في فنون الشعر، وإنما يُعتبر ديوانه الضخم قصيدة مديح طويلة.

د – لم يلجأ الشاعر إلى الرمز في شعره، مع أن الرمز ملازم للشعر، فهو "لا ينفصل عن التجربة الشعرية، إنه مرتبط بها أشد الارتباط"(١)

وذلك لأنه كان شاعراً مادحاً يتكسب بشعره، وهو يريد أن يلاحق الأحداث التي تقع من ممدوحه، أو تقع له، فليس عنده صبر لأن يُخرج طاقته الشعرية في رمز قديم فيستدعيه، أو يفرغ شحناته العاطفية في لفظ ما ويكرره في صوره، وذلك مع أن الرمز قد يكون "كناية قليلة الوسائط، خفية اللوازم، وهو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية".(٢)

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور الكنائية عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:

أ – أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع الكناية	عددها	نسبتها
صفة	**٧١**	**٥٥.٥ %**
موصوف	**٥٤**	**٤٢ %**
نسبة	**٣**	**٢.٥ %**
المجموع	**١٢٨**	**١٠٠ %**

والمأخوذ من هذا الجدول ما يلي:

أولاً: قلة الصور المعتمدة على الكناية عند ابن حيوس؛ فعلى الرغم من ضخامة ديوانه إلا أن عدد الصور المعتمدة على الكناية بلغ مائة وثمانٍ وعشرين صورة.

---

(١) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، ص ٤٠
(٢) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٧

ثانياً: غلب على صوره الكناية عن صفة، فبلغت نسبتها تقريباً ٥٥.٥ %، ثم تلتها الكناية عن موصوف بنسبة تقريبية بلغت ٤٢ %، وأخيراً الكناية عن نسبة والتي بلغت نسبتها ٢.٥ % من إجمالي صوره الكنائية.

ثالثاً: يعلل الباحث قلة صور الكناية عن نسبة في شعره بأن الشاعر لم يكن يتأنى في رسم صوره، وإنما طبعه يغلبه، والكناية عن نسبة – كما أوضحنا – هي أكثر أنواع الكناية مفارقة، ولذا تحتاج إلى جهد في بنائها.

ب – لجأ الشاعر إلى التعرض، وهو أكثر مفارقة من الكناية، إن كان ينبثق عنها، إلا أنه لم يكن مميزاً في صوره التعريضية؛ لأنه كان ذا نفس سمحة، ولم يكن هَّجاءً، ولا فاحشاً من ناحية، ومن ناحية أخرى لم يكن من أصحاب المواقف الحادة التي تتطلبها الصورة التعريضية، بل كان – كما يظهر في شعره – سمحاً لين الجانب.

ج – تتكرر صور الكناية عنده، وبخاصة الصور التي يمدح فيها الأمراء والقادة بأنهم أكثروا القتل، فتركوا أعداءهم، وقد كثر فيهم الأيتام والأرامل، ويرجع هذا – عند الباحث – إلى أن ابن حيوس لم يتقلب في فنون الشعر، وإنما يُعتبر ديوانه الضخم قصيدة مديح طويلة.

د – لم يلجأ الشاعر إلى الرمز في شعره، مع أن الرمز ملازم للشعر، فهو "لا ينفصل عن التجربة الشعرية، إنه مرتبط بها أشد الارتباط"(١)

وذلك لأنه كان شاعراً مادحاً يتكسب بشعره، وهو يريد أن يلاحق الأحداث التي تقع من ممدوحه، أو تقع له، فليس عنده صبر لأن يستفرغ طاقته الشعرية في رمز قديم فيستدعيه، أو يفرغ شحناته العاطفية في لفظ ما ويكرره في صوره، وذلك مع أن الرمز قد يكون "كناية قليلة الوسائط، خفية اللوازم، وهو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية".(٢)

---

(١) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، ص ٤٠
(٢) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٧
(٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٦٣
(٤) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٥٩، ١٦٠

ويُستخدم المجاز – بصفة عامة – كمصطلح مضاد للحقيقة، ويعرفه عبد القاهر بقوله: "كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم تُوضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وُضعت له في وضع واضعها فهي مجاز "[٣]

ويبين أحد النقاد طبيعة المجاز المرسل بقوله: "ههنا نعود لنرى فاعلية الصورة المجازية المرسلة وندرك أنها مؤلفة من دلالة اللفظ المباشر: (الجزء) من غير تركٍ لدلالة المعنى الكامنة في اللفظ على غير المذكور والمرتبط (بالكلية)، أي أن خيوطاً تصل بين الدلالتين كما هي الحال مع الكناية: إذ نبغي الوصول إلى دلالة عميقة أو بعيدة لكننا نمر عبر دلالة مباشرة فنتأثر بها ولا نقفز متجاوزين إياها، وهذا ما أراده البلاغيون القدماء"[٤]

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور المجازية المرسلة عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:

أ – أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع المجاز المرسل	عدده	نسبته
حالية	١	٠.٤٠ %
اعتبار ما كان	٢	٠.٨٠ %
آلية	٣	١.٢ %
سببية	٥	٢.٠٢ %
مسببية	٦	٢.٤ %
محلية	٤٤	١٧.٨ %
كلية	٥٣	٢١.٤ %
جزئية	١٣٣	٣٥.٨ %
المجموع	٢٤٧	١٠٠ %

والمأخوذ من الجدول السابق:

أولاً: ورود المجاز المرسل بنسبة معقولة في شعر ابن حيوس، وقد وصف الباحث هذه النسبة بأنها معقولة نظراً لقلة ورود المجاز المرسل – ليس عند ابن حيوس فحسب – بل عند معظم الشعراء، وليس أدل على ذلك من تكرار الأمثلة والشواهد في باب المجاز المرسل من القديم حتى الآن، وكأنه لا جديد في هذا الباب، فشواهد المجاز المرسل في (الإيضاح) هي نفسها في (الطراز) هي ذاتها عند الجارم، والمراغي، وطبانة وغيرهم ممن تلاهم٠

ثانياً: احتلت العلاقة (الجزئية) من بين علاقات المجاز المرسل بالنصيب الأوفى، فقد بلغت نسبة تكراراها في شعر ابن حيوس ٣٥.٨ % تقريباً، ثم تلتها العلاقة (الكلية)، ثم العلاقة (المحلية)٠

ثالثاً: كانت أقل علاقات المجاز المرسل شيوعاً عند ابن حيوس العلاقة (الحالية)، وتليها (اعتبار ماكان)، و(الآلية)٠

ب – صور المجاز المرسل عند ابن حيوس كانت رائعة، وذلك لأنه أحسن رسمها، ومزجها بعاطفته، فجاءت أحسن تعبيراً وتوصيلاً حتى من الصور التي شاعت أكثر منه كالاستعارة والتشبيه٠

ج – يحتل المجاز المرسل المرتبة الثالثة بين الصور البلاغية عند ابن حيوس بعد الاستعارة والتشبيه، ومتقدماً على الكناية، وكانت نسبة شيوع الصور البلاغية كالتالي:

نوع الخيال	عدده	نسبته
الاستعارة	٨٤٩	% ٥٢.٣
التشبيه	٣٩٩	% ٢٤.٥
المجاز المرسل	٢٤٧	% ١٥.٢
الكناية	١٢٨	% ٧.٨
المجموع	١٦٢٣	% ١٠٠

د – تتكرر بعض صور المجاز المرسل عند ابن حيوس، ففي العلاقة الآلية كان (اللسان) مكرراً، وفي العلاقة السببية كانت (اليد)، ويرجع السبب فذلك – في رأي الباحث –

إلى أن ابن حيوس كان شاعر الغرض الواحد وهو المديح، وبالتالي كانت تتكرر الصور لأن ديوانه كله كأنه قصيدة مديح طويلة، وهو لم يتقلب في أغراض الشعر المختلفة، وإنما حبس نفسه وفنه داخل إطار المديح.

(د) ١

ويرجع الجمال الأدبي في الصورة الشعرية إلى الطريقة التي يصوغ بها الشاعر صوره وأفكاره ومعانيه، "فالجمال في الشكل يرجع إلى الألفاظ والصياغة، وهو أسمى ما يصل إليه الفنان، أما سائر الغايات الأخرى فليست هدفاً في ذاتها،فإن جاءت عفواً فبها، وإلا فلا تأثير لها في القيمة الجمالية"[١]

فالجمال هنا ليس في: ماذا يقول الشاعر؟ وإنما: كيف يقول؟ وبالتالي لا يجب أن نغفل جودة الأداء اللغوي للألفاظ والتراكيب اللغوية، وحسن عرضها في أبهى صورة، "فالصورة الفنية تبعث في النفس السحر الحلال، وتبعث في الألفاظ المعاني الجمال، وتجد النفوس نشوى بالجمال والسحر.."[١]

وقد عرض الباحث تلك الوظيفة من خلال: التشخيص،والتجسيم، المبالغة، المتعة الفنية في ذاتها، الألوان، الحواس الخمس.

وبعد استعراض الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية عند ابن حيوس، فإننا نستطيع أن نقومها فيما يأتي:

أ – يؤكد الباحث على تداخل الوظائف المختلفة للصورة الشعرية، فليس هناك فصل بينهم، وكذلك ليس هناك تفاضل إلا بطريقة الاستخدام كي تخدم البناء الشعري.

ب – تحققت الوظيفة الجمالية عند ابن حيوس، ويرى الباحث أنها لم تكن شاغله الأول، فشاعرٌ مادح متكسب بشعره، وليس له مهنة أخرى غير تعاطي الشعر من الصعوبة أن يكون الجانب الجمالي اهتمامه الأول.

---

(١) منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٤م، ص ٣٦٥

(١) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٥٦

ج – برز – من خلال صوره – قدرته على التجسيم بتحويل المعنويات إلى محسوسات، والتشخيص بمنح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك٠

د – وأما المبالغة فهي مجاله الذي صال وجال فيه؛ لأنه مادحٌ أبداً، ولأنه كذلك، ولأنه لا يتقلب في فنون القول وأغراض الشعر، فألجأه ذلك إلى المبالغات الزائدة، أو ما يسميه البلاغيون "الإغراق"٠

هـ – وقلما يبني الشاعر صوراً يكون الهدف منها المتعة الفنية في ذاتها، وقد يلجأ إلى ذلك أحياناً، ولكن سرعان ما يفلتُ الخيط منه عندما يقصد من ذلك بيان قيمة شعره ليطالب الممدوح بعطاء أجزل٠

و – أحسن ابن حيوس استخدام الألوان بما يخدم صوره الشعرية، ولكنها لم تصل إلى درجة الرموز، وكذلك أجاد استخدام الحواس، وبخاصة الصور المرئية، ثم الصور الشمية، وبعدها الصور السمعية، وغيرها٠

ز – ويرى الباحث أننا يحسن أن نتعامل مع الصورة الشعرية على أنها مدرّك تنفعل به ذات الشاعر نفسياً ومعنوياً، فيخلقها لتنقل لنا المعنى الذي يريده، وفي الوقت نفسه لتخلق جوّاً نفسيا يعبر عن شعوره، وتنجح الصورة الشعرية كلما عملت على التناغم بين المحور المعنوي والمحور النفسي بحيث يتكامل المحوران، ليأتي دور المتلقي في المشاركة لفهم الصورة والتفاعل معها نفسياً ومعنوياً.

(د) ٢

والشعر لا بد أن يؤدي وظيفة للمجتمع "إن الشعر كان يؤدي دوراً على المستوى الفردي والمستوى الجماعي"[(١)]

---

(١) أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر، ٤٧٧

(٢) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر بالفجالة، د٠ت، ص ٨٥

ويوضح أحد النقاد أن "الفن عمل اجتماعي، وأن الفنان هو أولاً وقبل كل شيء رجل يحترف مهنة، وجميع الفنانين ينظرون إلى الفن نظرة جدية، ولا يُعدونه مطلقاً مجرد استجابة لتلك الحاجة البشرية إلى بذل نشاط حر دون استهداف أي غرض، وإنما هو عمل جدي ينطوي على الكثير من التفكير والتنظيم والجهد والتصميم"٠[٢]

وقد رأى أحد النقاد أنه إذا كان الجندي يقاتل بسلاحه، والفلاح يقاتل بفأسه ومحراثه ٠٠٠ فإن الشاعر – وهو يؤدي وظيفته الاجتماعية – يقاتل في ميدان/ أغراض الشعر، وأما سلاحه فهو الصورة الفنية، فيقول: "وكذلك الوظيفة الاجتماعية قد يُعنى بها أن الصورة سلاح الشاعر، والصورة درعه، وقوله دفاعه، وكلمته ترسه، وبالصورة يقاتل، وبالتصوير يناضل فكرياً واجتماعياً، يرمي ويعقر، وبالصورة يبني ويهدم، وقد يقتل القول الجاد نفوساً مرهفة لا تحتمل شراسة التعبير وحدة التصوير، ووظيفة الصورة الاجتماعية قد تبدو كذلك في التحبيب والترغيب، وفي التحقير والتنفير، وفي المدح والاستهزاء،وفي الحب والاستعلاء"[١]

وبعد استعراض الوظيفة الاجتماعية للصورة الشعرية عند ابن حيوس، فإن الباحث يعرض ما تبين له من دراسة هذه الوظيفة:

أ – يرى الباحث أن للفن هدفاً يسعى إليه، وأن له – أيضاً – باعثاً يدفع إليه، هذا الباعث يغذيه جذران: جذر يمتد في أعماق النفس، إذ من فطرة النفس البشرية السعي إلى الجمال، وجذر آخر يغذيه المجتمع الذي يهدف إلى التوافق معه الجمال، وهكذا يلتقي ما تصبو إليه النفس مع ما يتطلبه المنهج فإذا الإنسان مدفوع إلى تحقيق الجمال بفنه بباعث من رغبه النفس وباعث من أمر التوافق والتبادل مع الجماعة التي يحيا بينها٠

ب – والذي استوعبه الباحث أن هناك وجهتي نظر:

الأولى: هي وجهة نظر الشاعر المبدع، وهذه يغلب عليها الذاتية والوظيفة الجمالية٠

---

(١) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، ص ٣٣٧
(٢) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٤٠

الثانيـة: هي وجهة نظر المجتمع الذي ينظر للشاعر على أنه لسان حاله، وينظر للشعر على أنه وظيفة اجتماعية.

ج – تم معالجة الوظيفة الاجتماعية من خلال الأغراض التي تحدث فيها الشاعر، ولقد كان غرض المديح "هو الذي طغى على كل ما سواه، يطول به نفسه، ويتصرف به كما يشاء، وتنقاد له القوافي، وتطيعه المعاني، فيعبر عما يحيك بصدره، ويجول بخاطره بأسلوب جزل مبين"[٢]

د – استغل الباحث تفوق ابن حيوس في المديح، واستخلص منه الوظائف الاجتماعية التي تؤديها بقية أغراض الشعر؛ لأن المديح عند ابن حيوس كان مجالاً يستعرض من خلاله التاريخ، والوصف، والدين، والحكمة، والفخر، بل الغزل أحياناً.

هـ – كان الباحث يتوقع أن تكون الوظيفة الاجتماعية أعلى شأناً مما ظهرت عليه، ولكن الشاعر لم يؤدِ ما كان ينتظره منه المجتمع، أو قارئو الشعر؛ لأنه قصر شعره على المديح، وحبس نفسه في هذا المجال الضيق.

و – يمتاز مديح ابن حيوس – في الغالب – بأنه يمدح من يتعرض لهم بصفات خاصة بهم، وليس بصفات عامة تنطبق عليهم وعلى غيرهم، ولذا يحق للباحث أن يطلق عليها "قصائد سياسية تاريخية"؛ لأنه لم يمدح إلا الأمراء والوزراء، ولا يتغزل في مقدمة القصيدة – إلا نادراً –، ولكنه يصف المعارك، والسلاح، والخيل، ويسرد التاريخ، ويتحدث عن الأنساب، ويدعو للاتجاهات الدينية حسب ميول الممدوح.

ز – بقية أغراض الشعر عند ابن حيوس يلخصها رأي خليل مردم: "وليس له في الحكمة، أو الفخر، أو الهجاء ما يستحق الدراسة"[١]

---

(١) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٣٩

(٢) المرجع السابق، ص ٤٠

(٣) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨١م، ص ٣٠٢

وقوله: "وليس له في الغزل الخالص إلا قصيدتان قصُرَ فيهما نفَسُه على خلاف ما عُرف به من طول النَّفس، وليس فيهما ما يُطرب"[٢]

(د) ٣

والمعنى اللغوي للفظة (الإشارة): الإيماء، ويكون ذلك باستخدام الكف، أو العين، أو الحاجب، وأما إشارة الرأي، فالمقصود بها المشاورة، وتوجيه من طلب المشورة.

ويعرفها ابن رشيق القيرواني بقوله: "والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بُعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يُعرف مجملاً،ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[٣]

ويعرفها أحد النقاد بقوله: "الإشارة تعني الطريقة البسيطة التي يدل بها على المعنى بتوجيه بسيط، أو بتلميح خفيف"[١]

وقد تحققت الوظيفة الإشارية من خلال الوصف، والكناية، والتعريض، والرمز، والمجاز المرسل، والحذف، والتضمين والاقتباس.

وبعد إلقاء نظرة عامة على الوظيفة الإشارية للصورة الشعرية من خلال إبداع ابن حيوس الشعري، فقد لاحظنا ما يأتي:

أ – تحققت الوظيفة الإشارية من خلال الوصف، والملاحظ أن ابن حيوس لم يفرد للوصف قصائد خاصة على الرغم من أنه عاش في الشام حيث المناظر الخلابة والطبيعة الساحرة، وإنما كانت لوحات الوصف تأتي عرضاً خلال قصائده المادحة مثل صورته التي رسمها لدارٍ بناها تاج الملوك محمود بن نصر، ومثل وصفه لخيول أنوشتكين الدزبري، وقد عرضنا للوحتين بالشرح والتحليل.

---

[١]) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٩م، ص ١٩٩

ب – وأما الكناية فهي من الأدوات التي توسل بها ابن حيوس لتحقيق الوظيفة الإشارية للصورة الشعرية، ولم يبدع فيها الشاعر، وإنما كان استخدامه لها تقليدياً.

ج – وبالنسبة للتعريض، فإنه أكثر منه وأبدع فيه، ولم يكوِّنْ منه صوراً مستقلة، وعندي أن سبب إبداعه فيه أنه جاء من خلال المدح، فلقد كان الشاعر يستغل مناسبات المديح المختلفة ليعرض بخصوم الممدوح، ويشير إلى مثالبهم.

د – ولم ينوع ابن حيوس في الرمز الذي استخدمه، فلقد غلب على رموزه صورة الشخصيات التاريخية التي كان يرى فيها المثل الأعلى، أو النموذج كابن مامة، وابن سعدى في الكرم، وعلي ابن أبي طالب في الشجاعة، وابن الملوح في الغزل، وأبي تمام والبحتري في الشعر؛ وذلك ليعلي منزلة ممدوحه من خلال مقارنته بتلك النماذج، وأحياناً يفضل ممدوحه عليهم، وكانت رموزه واضحة؛ لأنه كان يذكر القرائن الدالة على المرموز له.

هـ – وأما الحذف، فقد اتخذه الشاعر وسيلة لتحقيق الصورة الإشارية للصورة الشعرية، وكذلك استوفي الصور والأشكال التي حددها البلاغيون، وأثبت أنه متمكن في هذه النقطة؛ لأنه ذو صياغة عربية فخمة أصيلة تذكرنا بأبي تمام، وبه كان يتشبه، ويصرح بذلك في قصائده.

و – وبالنسبة للتضمين والاقتباس، وقد أصبح اسمهما "التناص" في الدراسات النقدية الحديثة، فلقد وفق فيهما ابن حيوس؛ لأنه يحيل المتلقي إلى الآية الكريمة، أو الحديث الشريف، أو بيت الشعر المعروف، وسبب توفيقه – عند الباحث – ثقافته الدينية والأدبية الواسعة.

ز – ولقد أدى الإيحاء دوره في الصورة الشعرية عند الشاعر، فحمَّلَ الشاعر ألفاظه – في كثير من المواضع – بشحنات عاطفية جعلت ألفاظه وصوره ذات بُعد إيحائي رقيق، ولولا أنه دائم المديح، والمبالغة لازمة له، وهذه المبالغة، بل الإغراق فيها – أحياناً – مما كان له الأثر في إبطال أثر الإيحاء في الصورة عندما يستخدم المبالغة.

ح – وبصفة عامة حققت الوظيفة الإشارية أهدافها عند ابن حيوس، وذلك من خلال إشاراته لمواقف اجتماعية، ومناسبات دينية، ومعارك حربية، وشخصيات تاريخية، مما يجذب الانتباه، ويدعو المتلقي ليشارك المبدع أفكاره، ومشاعره.

(هـ)

وإذا كان شاعر يمتلك لغة خاصة به هي التي تكون معجمه الخاص، ويظل هذا المعجم مميزاً لصاحبه حتى لو شاركه فيه غيره، ويتم ذلك عن طريقين، أولهما: نوعية الألفاظ التي يختارها الشاعر، والثاني: كيفية تعامله مع هذه الألفاظ المنتقاة، وكيفية تركيبه لها داخل البنية الشعرية للقصيدة، وهذا ما يؤكده أحد النقاد بقوله: "ولكل شاعر طريقته الخاصة في تناول مفردات الصورة وتركيبها، والتعامل معها والشاعر الواحد حين يكرر صوره، إنما يكرر مصدر التصوير ولكنه يحدد في الرؤية حسب المقتضي الفني والسياق الجمالي، مما ينفي الجمود على الصورة المكررة"[١]

وقد عرض الباحث لأهم سمات المعجم التصويري عند ابن حيوس، وذلك من خلال:

** أهم سمات أسلوب الشاعر، وتمثلت في:

أ – التضاد والمقابلة.

ب – شيوع الأسلوب الخبري، وقلة الأساليب الإنشائية.

ج – ذكر أسماء الأعلام.

د – سلامة اللغة، والفصاحة، وبعدها عن الغريب.

هـ – كثرة أبيات الحكمة.

** ذكر صورة كلية، أو حكم عام، ثم تفصيله.

** أهم الصور المكررة في شعره.

** أهم الألفاظ المكررة في شعره، وبخاصة (العزم – الملك – المجد).

** كيف كان ابن حيوس يبتدئ قصائده؟ وكيف كان ينهيها؟ وما سبب ذلك، ودلالته؟

---

(١) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، ص ٢٩٣

** سمات فارقة في معجم ابن حيوس التصويري، وذلك من مثل: خلو قصائده من المجون والعبث، وسهولة انتقاله من غرض إلى غرض، ظهور اثر ثقافاته المتعددة في شعره، وكثرة الأبيات التي تعالج حاسة الشم عنده، وغيرها .

ويوصي الباحث بما يلي:

أ. دراسة بعض الظواهر الواضحة في شعر ابن حيوس مثل: أثر الحواس الخمس في شعره وبخاصة حاسة الشم، وكذلك أحكام النجوم.

ب. دراسة أثر العقيدة الفاطمية بما فيها من تعظيم الأئمة – بل تأليههم أحياناً – على شعراء تلك الفترة وبخاصة ابن هانئ الأندلسي، وابن قلاقس السكندري.

ج. زيادة الاهتمام بشعراء العصر الفاطمي، والقيام بدراسات فنية لأشعارهم، وبخاصة: إبراهيم الحضرمي (ت ٤٧٥هـ)، وأبو المعالي الهيتي (ت ٤٩٧هـ)، وابن أبي حصينة (ت ٤٥٧هـ)، وابن الخياط (ت ٥١٧هـ)، والأبيوردي (ت ٥٠٧هـ)، والشريف العقيلي (ت ٤٥٠هـ).

ولله الحمد في الأولى والآخرة

مراجع البحث

المصدر

(١) ابن حيوس، ديوان ابن حيوس، تحقيق خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م

المعاجم

(٢) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت

(٣) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٧م

الكتب القديمة

(٤) أبو السعود، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض، د.ت

(٥) أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، الطبعة الخامسة، د.ت

(٦) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية، د.ت

(٧) ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٧٨م

(٨) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، الطبعة الخامسة، د.ت

(٩) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م

(١٠) ابن عساكر، تاريخ دمشق، تحقيق عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥م

(١١) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت، ١٤٠١هـ

(١٢) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٩م

(١٣) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م

(١٤) الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، د٠ت

(١٥) الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، تحقيق وتعليق: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ

(١٦) السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م

(١٧) شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرناؤوط، وحسين الأسد، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة السابعة ١٩٩٠م

(١٨) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ٠ ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م

(١٩) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م

(٢٠) علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٩٨٤م

(٢١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د٠ت

(٢٢) يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق التأويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠م

الكتب الحديثة

(٢٣) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م

(٢٤) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، جروس برس، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١م

(٢٥) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٥٥م، ص ٢٣٠

(٢٦) أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م

(٢٧) أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت

(٢٨) أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٦٧م

(٢٩) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٣م

(٣٠) أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الخامسة، د.ت

(٣١) أحمد بسام ساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، دار المنارة، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م

(٣٢) أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٧م

(٣٣) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م

(٣٤) أحمد محمد الحوفي، أضواء على الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨١م

(٣٥) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٦م

(٣٦) أحمد مطلوب، كامل حسن البصير ، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م

(٣٧) أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٤م

(٣٨) أحمد يوسف علي، نقد الشعر ونقد الثقافة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣/ ٢٠٠٤م

(٣٩) أدونيس، الثابت والمتحول، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثامنة ٢٠٠٢م

(٤٠) ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣م

(٤١) بدوي طبانة، علم البيان، دار الثقافة، بيروت، د.ت

(٤٢) بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٦٩م

(٤٣) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٤م

(٤٤) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م

(٤٥) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م

(٤٦) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤م

(٤٧) جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م

(٤٨) حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤٩م

(٤٩) حسن البنداري، في البلاغة العربية علم البيان، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٩م

(٥٠) حفني محمد شرف، الصور البيانية، دار نهضة مصر، القاهرة، د٠ت
(٥١) خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٨٦م
(٥٢) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢
(٥٣) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر بالفجالة، د٠ت
(٥٤) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وغربية، دار مارون عبود، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥م
(٥٥) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢م
(٥٦) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الثانية، د٠ت
(٥٧) سامي الدهان، المديح، دار المعارف، القاهرة، سلسلة فنون الأدب رقم (٤)، د٠ت
(٥٨) سي دى لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٢م
(٥٩) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار المعارف، القاهرة، الطبعة العاشرة، د٠ت
(٦٠) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م
(٦١) شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثامنة، د٠ت
(٦٢) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، د٠ت
(٦٣) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة د٠ت
(٦٤) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م

(٦٥) الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م

(٦٦) عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، دار قباء، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م

(٦٧) عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ١٩٨٤م

(٦٨) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، د٠ت

(٦٩) عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، دار المعارف، القاهرة، د٠ت

(٧٠) عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧م

(٧١) عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٩م

(٧٢) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٤م

(٧٣) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القائدي، ليبيا، د٠ت

(٧٤) عبد الحميد محمد العبيسي، البلاغة ذوق ومنهج، مطبعة حسان، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٥م

(٧٥) عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م

(٧٦) عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م

(٧٧) عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عَمَّان، ١٩٨٣م

(٧٨) عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٥م

(٧٩) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى ١٩٨٤م

(٨٠) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٩م

(٨١) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٨م

(٨٢) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٢م

(٨٣) عبد الله الطيب المجذوب، القصيدة المادحة، دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، الطبعة الأولى ١٩٧٣

(٨٤) عثمان أبو النصر، علم البيان، مطبعة فايق، القاهرة، ١٩٣٩م

(٨٥) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا القديمة، مكتبة الفلاح، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م

(٨٦) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الخامسة ١٩٧٣م

(٨٧) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٥٥م

(٨٨) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٦٣م

(٨٩) علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٣م

(٩٠) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٠م

(٩١) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١م

(٩٢) علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة، د.ت

(٩٣) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة النصر بجامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م

(٩٤) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م

(٩٥) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة د٠ت

(٩٦) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر،سوريا،ودار الفكر المعاصر،لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م

(٩٧) فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي النقد والناقد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د٠ت

(٩٨) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م

(٩٩) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م

(١٠٠) محسن أطميش، دير الملاك، دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م

(١٠١) محمد إبراهيم شادي، الصورة بين القدماء والمحدثين، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبع الأولى ١٩٩١م

(١٠٢) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د٠ت

(١٠٣) محمد زغلول سلام، الأدب في العصر الفاطمي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د٠ت

(١٠٤) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م

(١٠٥) محمد عبد المنعم خفاجي، النقد العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د٠ت

(١٠٦) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د٠ت

(١٠٧) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، د٠ت

(١٠٨) مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤م

(١٠٩) مدحت الجيار، مسرح شوقي الشعري، دراسة في توظيف الصورة الشعرية، وبنية النص، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م

(١١٠) مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٠م

(١١١) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت الطبعة الثالثة، ص ١٩٨٤م

(١١٢) مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي بجدة، ١٩٨٧م

(١١٣) منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٤م

(١١٤) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الطبعة الثانية ١٩٨٢م

(١١٥) نعيم حسن اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م

(١١٦) نعيم حسن اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢

(١١٧) وحيد صبحي كبَّابَه ، الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْنِ بين الانفعال والحسّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م

(١١٨) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠م

(١١٩) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، د.ت

(١٢٠) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة ١٩٧٨م

الكتب المترجمة

(١٢١) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣م

(١٢٢) أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م

(١٢٣) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مطبعة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م

(١٢٤) جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٦٥م

(١٢٥) رود ستريفور هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م

(١٢٦) رينشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م

(١٢٧) رينية ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١م

(١٢٨) غورغي غاتشف، الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٦ فبراير ١٩٩٠م

(١٢٩) هـ. ب تشارلتن، فنون الأدب، تعريب زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥م

الرسائل الجامعية

(١٣٠) سعد توفيق حمدي، الصورة الشعرية عند أبي نواس، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م

(١٣١) عبير عليوة إبراهيم، الصورة الفنية في شعر حسان بن ثابت، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب جامعة الزقازيق، ١٩٩٠م

(١٣٢) محمد عبده المشد، شعر مهيار الديلمي دراسة فنية، رسالة دكتوراة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٩٨م

(١٣٣) محمد منال عبد اللطيف، الصورة الفنية في شعر عمر أبي ريشة، رسالة ماجستير، معهد الدراسات الإسلامية، ١٩٩٢م

الدوريات

(١٣٤) خالد حسين حسين، جماليات الصورة الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٣٣٥، مارس ١٩٩٩م

(١٣٥) س. م. بورا، الخيال الرومانسي، ترجمة جابر أحمد عصفور، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ١٢ أيلول ١٩٧٦

(١٣٦) فؤاد المرعي، وظيفة الشعر، مجلّة المعرفة السّورية، العدد (٢٤٧) أيلول، ١٩٨٢م

الأقراص المدمجة CDs

(١٣٧) مكتبة الشعر العربي، التراث لأبحاث الحاسب الآلي، الأردن، الإصدار الأول، ٢٠٠٢م

(١٣٨) الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإصدار الثالث، ٢٠٠٣م

مواقع الإنترنت

(١٣٩) موقع: الوراق، http://www.alwaraq.com/

(١٤٠) موقع: معابر، http://maaber.50megs.com/